mijaíl lifshitz

LITERATURA Y MARXISMO UNA CONTROVERSIA

colección mínima 77

32

siglo veintiuno editores

traducción de

STELLA MASTRANGELO

LITERATURA Y MARXISMO: UNA CONTROVERSIA

compilado por

ÁNGEL FLORES

Fundación Isidoro Acevedo
OVIEDO

R. 4094

siglo veintiuno editores

MÉXICO
ESPAÑA
ARGENTINA
COLOMBIA

siglo veintiuno editores, sa
CERRO DEL AGUA 248, MEXICO 20, D.F

siglo veintiuno de españa editores, sa
C/PLAZA 5, MADRID 33, ESPAÑA

siglo veintiuno argentina editores, sa

siglo veintiuno de colombia, ltda
AV. 3a 17-73 PRIMER PISO, BOGOTA, D.E. COLOMBIA

edición al cuidado de maría luisa puga
portada de anhelo hernández

primera edición en español, 1981
© siglo xxi editores, s. a.

ISBN 968-23-1027-x

primera edición en inglés, 1938
© critics group press, nueva york
título original en inglés: *literature and marxism: a controversy*

derechos reservados conforme a la ley
impreso y hecho en méxico
printed and made in mexico

INDICE

Fundación Isidoro Acevedo
OVIEDO

CRÍTICA LENINISTA
por Mijaíl Lifshitz 9

LOS DETRACTORES DE SHAKESPEARE
por V. Kemenov 22

UNA RESPUESTA OBLIGADA
por Mijaíl Lifshitz 32

SOBRE LOS CONFUNDIDORES OBJETIVOS DE LAS CLASES
por I. Nusinov 44

CÓMO SE ESCRIBEN LAS REFUTACIONES 59
por Mijaíl Lifshitz 59

CAMBIEMOS EL CURSO DE LA DISCUSIÓN
por Fiódor Levin 72

UN INCIDENTE DESTRUCTIVO
por I. Satz 82

LA ESENCIA DE LA CONTROVERSIA
por Fiódor Levin 92

LA LITERATURA Y LA LUCHA DE CLASES
por Mijaíl Lifshitz 105

LA SOCIOLOGÍA VULGAR Y LA METAFÍSICA
por Mark Rosenthal 122

Los artículos reunidos en este volumen representan los puntos más agudos de una emocionante batalla literaria librada en la Unión Soviética. Entre los combatientes se contaron destacados estudiosos marxistas como el profesor Nusinov del Instituto de Profesores Rojos, Mark Rosenthal, editor de la revista literaria *Literaturny Kritik*, Mijaíl Lífshitz del Instituto Marx-Engels-Lenin, etc. Debido a los importantes problemas tratados, hemos considerado útil presentar esta controversia a la atención del público lector con la esperanza de que se traslade al campo de las letras hispanoamericanas.

MIJAÍL LIFSHITZ

No hace mucho se publicó en el *Literatúrnaya Gazeta* una observación sobre un maestro de la escuela modelo de Ulan-Ude, concienzudo hombre que edificaba a sus estudiantes con la siguiente caracterización de Tolstoi: "Lev Nicoláievich Tolstoi era un representante de la pequeña aristocracia rural, patriarcal, que no fue absorbida por el aparato burocrático de la autocracia y estaba condenada al gradual empobrecimiento económico."

Uno puede morirse de risa ante esta descripción, pero el hecho es que el maestro de Ulan-Ude no hacía más que repetir en forma particularmente chata uno de los dogmas corrientes de la llamada "ciencia literaria". Lo que es interesante es el *origen* de este dogma. El difundo Friche[1] definía el arte de Tolstoi como "el realismo de la pequeña aristocracia rural mundana", y sus numerosos discípulos emprendieron la búsqueda de subdivisiones más pequeñas dentro de esa pequeña aristocracia. No puede caber duda de que Friche había tomado su definición de Plejánov. Para Plejánov, Tolstoi era "el historiador de los *nidos de hidalgos*"; él había reducido por entero al gran escritor a "la psicología del artista-aristócrata".

Como es bien sabido, Lenin veía a Tolstoi de manera enteramente diferente. Para Plejánov las obras del gran escritor ruso servían como una ilustración más

[1] V. M. Friche escribió abundantemente sobre estética e historia literaria, y su *Historia de la literatura europea* ha circulado ampliamente. [A.F.]

de cómo el ambiente social del origen del artista influye en su psicología y dirige sus intereses. Para Lenin, la fórmula materialista de que "la existencia determina la conciencia" tenía un sentido más profundo. Lenin no buscaba en Tolstoi las influencias psicológicas de "las costumbres" de determinado estrato social; en general, basaba su análisis no en las costumbres económicas de la aristocracia, sino en la existencia social en el sentido histórico amplio, en el sentido de las mutuas relaciones y las luchas de todas las clases de la sociedad.

¿Cuál es la importancia de Tolstoi? "Su importancia mundial como artista, su fama mundial como pensador y predicador reflejan, cada una a su manera, la significación mundial de la Revolución rusa", escribió Lenin.[2] Tolstoi no fue simplemente un maestro de la palabra artística que será amado eternamente por millones de personas. La propia grandeza artística de su obra se basa en el hecho de que "representó con notable poder el estado de ánimo de las amplias masas oprimidas por el régimen existente, describió su situación y expresó sus espontáneos sentimientos de protesta e indignación".[3] Esto escribía Lenin en 1910. ¡Qué lejos de la evaluación de Plejánov! Allá teníamos al "historiador de los *nidos de hidalgos*"; aquí, un artista cuyas obras reflejan las fuerzas y las debilidades del movimiento campesino de masas. "¿Qué punto de vista, entonces, se reflejaba en la prédica de Tolstoi?" pregunta Lenin en su artículo "Tolstoi y la lucha proletaria". "Por sus labios hablaban las masas del pueblo ruso, esos millones de hom-

[2] Lenin: "Sobre la muerte de Tolstoi", Critics Group *Dialectics*, núm. 6, 1938, que contiene también otros ensayos de Lenin sobre Tolstoi. [A.F.]

[3] Ibid. [A.F.]

bres que *ya* habían llegado a odiar a sus amos, pero *todavía no* habían alcanzado el punto de librar una lucha consciente, coherente, definitiva e irreconciliable contra ellos."

¿Puede un "artista-aristócrata" reflejar el movimiento del pueblo en su país? Desde el punto de vista de Plejánov, esta idea equivale a la negación del marxismo; e indudablemente, esta opinión de las obras de Tolstoi no concuerda con el marxismo *dogmático* de los mencheviques ortodoxos. Plejánov entendía la dependencia de la literatura de la vida social como *dependencia psicológica* del artista de su medio. Este aspecto de la interpretación materialista de la historia, Plejánov lo desarrolló en forma tan unilateral que llegó a oscurecer por completo el hecho histórico básico de que el arte y la literatura son un *reflejo de la realidad exterior*, o un espejo de la objetiva y multilateral práctica humana. En el análisis de Lenin de la obra creativa de Tolstoi, sin embargo, éste parte precisamente de ese mismo hecho.

La unilateralidad de la "sociología del arte" de Plejánov ha ejercido una triste influencia sobre la crítica y la historia de la literatura. Plejánov sentó las bases sobre las cuales nuestros sociólogos vulgares construyen sus esquemas. Hay un principio sociológico en el sentido de que el artista simplemente organiza las experiencias psicológicas fundamentales que le ha impuesto su medio, su educación y los intereses de su grupo social. Estas experiencias surgen en forma completamente involuntaria y automática, igual que el sentimiento de dolor cuando uno se corta un dedo. Cada clase tiene su medida espiritual independiente: está triste, alegre, preocupada por su salud y, en general, en los más diversos estados de ánimo. El arte no hace otra cosa que reunir los estados de ánimo de su clase

en depósitos especiales llamados productos artísticos. En este sentido el artista es *irresponsable:* es imposible convencerlo ni disuadirlo. Y hablando estrictamente, ni siquiera tiene ningún sentido elogiarlo o maldecirlo. Es el producto psicológico de su medio. En último análisis, todo artista puede expresar únicamente su propio ser, su propia vida, la vida de su clase, de su grupo, de su estrato social, de su propio montón de estiércol. Cuanto más estrechamente podamos vincular al artista con ese montón de estiércol, *más exacto* y *más científico* será nuestro análisis. Así, o casi así, razonan numerosos representantes de la "sociología", en forma más coherente que el propio Plejánov.

¿Qué es la literatura? ¿Un reflejo de la realidad, un cuadro del mundo objetivo que revela al artista, su clase, su estrato social? En modo alguno. "La literatura es una forma imaginativa de conciencia de clase." Es "una forma especial de conciencia de clase que se expresa por medio de imágenes verbales." Ésta es la explicación que da la *Enciclopedia Literaria.* Así, los contenidos de la literatura no provienen del mundo exterior sino de las profundidades de una psicología de clase definida. Algunos historiadores de la literatura han llegado incluso más lejos por este camino, hasta la deducción de que en general el artista no puede retratar nada más que su propia clase. Por eso cuando Gogol, por ejemplo, escribía sobre los cosacos del Dnieper, el ojo penetrante sabe que no son cosacos del Dnieper en absoluto, sino pequeños nobles como el propio Gogol, disfrazados con trajes ucranianos y cálidos abrigos.

De esta manera cada obra literaria se convierte en un telegrama en clave, y la historia del arte entera en una colección de acertijos y figuras simbólicas que ocultan determinados significados de clase. Nuestra

tarea es descifrar tales jeroglíficos para determinar su "equivalente sociológico". De ahí la manía de la sociología vulgar por atrapar al escritor con las manos en la masa, precisamente en el momento en que accidentalmente expresa las tendencias primarias de su conciencia de clase. Cuando Julieta, por ejemplo, exclama:

O, break, my heart! poor bankrupt, break at once!*

El sociólogo agudo no dejará de utilizar esta lamentación para vincular al gran dramaturgo con los intereses de los comerciantes de Londres, los nobles convertidos en comerciantes, o los "terratenientes aburguesados".

La crítica de Lenin no tiene nada en común con estas pequeñeces. La gente es cuerda. Su conciencia no es meramente un síntoma psicológico de algún punto de vista subjetivo: da un cuadro del mundo objetivo; refleja la realidad exterior. Escritores y artistas muestran esa realidad en una forma más o menos artística y correcta. El principal defecto de esta difundida teoría literaria es el hecho de que remplaza la *teoría del reflejo* de Lenin por el *simbolismo de clase*, y en este punto importantísimo rompe con el marxismo.

¿Pero cómo es posible combinar la teoría del reflejo con un punto de vista de clase?, se pregunta el sociólogo vulgar. Si la literatura refleja la realidad exterior ¿dónde queda el análisis de clase? Estos temores repiten los temores de los economistas en su época, y más tarde de Plejánov y los mencheviques, con respecto al famoso *¿Qué hacer?* de Lenin. Como es bien sabido,

* "¡Oh, rómpete, corazón mío! ¡Pobre quebrado/en bancarrota,/rómpete inmediatamente!"

acusaron a Lenin de idealismo y de olvidar la naturaleza de clase de la conciencia.

El marxismo dogmático entiende por análisis de clase el establecimiento de tipos y estilos de pensamiento primarios socio-psicológicos, auténticos desde el punto de vista de sus propias clases y falsos desde el punto de vista de las clases opuestas. El sociólogo no hace más que *explicar* esos tipos, razonando como el doctor Pangloss, de Voltaire: "Todo es como es y no puede ser de otro modo." [4]

El leninismo exige algo completamente diferente. La naturaleza de clase de los fenómenos espirituales es determinada no por su colorido subjetivo, sino por la profundidad de su comprensión de la realidad. De ese mundo objetivo proviene el colorido subjetivo de la ideología de clase. Es una *conclusión* y no una *premisa*. El hombre que es capaz de elevarse hasta odiar la opresión y la falsedad en *todas* sus manifestaciones y formas en la vida social de su época se convierte en ideólogo de la clase revolucionaria. El hombre que está completamente inmerso en su existencia individual, en su aislamiento básico, permanece eternamente bajo la influencia de la ideología reaccionaria. En contraste con el marxismo dogmático de los mencheviques y los economistas, Lenin demostró que la conciencia de clase no surge automáticamente: nadie nace ideólogo de una clase definida; *llega a serlo*. La ideología proletaria, es decir el marxismo, no es una simple profundización de la psicología del trabajador ni una consecuencia espontánea de las condiciones imperantes en las fábricas. La verdadera conciencia de clase se desarrolla únicamente a partir de la observación de la vida de todas las clases de la sociedad en todas sus manifestaciones: mentales, morales y políticas.

[4] Voltaire, *Candide*, cap. 5. [A.F.]

Por otra parte, desde el punto de vista de la sociología burguesa, de Plejánov a Sombart, Max Weber, Tröltsch, Mannheim, Hausenstein y otros, la ideología de clase es *más pura* cuanto más ciega y encerrada en sí misma, cuanto más limitada e ignorante del mundo que la rodea. Es indudablemente cierto que toda limitación *lleva* en último análisis a la defensa de intereses de clase definidos, y particularmente los intereses de la reacción. Pero las propias masas trabajadoras permanecen bajo el dominio de la ideología reaccionaria de las clases dominantes hasta que empiezan a comprender las condiciones sociales que las rodean. *A través de esa comprensión del mundo exterior,* llegan a comprender su propio papel histórico, es decir, *adquieren conciencia de clase.*

Dice Lenin:

El conocimiento del hombre no sigue una línea recta, sino una línea curva que se aproxima infinitamente a un sistema de círculos, la espiral. Cada fragmento, cada segmento, cada trocito de esa línea curva puede ser transformado (unilateralmente transformado) en una línea recta completa e independiente que, si uno no ve el bosque por los árboles, nos lleva directamente al pantano, al clericalismo (fortalecido por los intereses de clase de la clase dominante).[5]

El pensamiento revolucionario consciente, igual que la defensa consciente o inconsciente del oscurantismo y la falsedad, se encuentran en todas las edades. Pero al lado de esta simple y clara oposición de clase, siempre hay millones de personas que, aunque *ya* han llegado a indignarse con sus opresores, *todavía no* han alcanza-

[5] Lenin "On dialectics", en *Materialism and empiriocriticism*, Nueva York, International Publishers, 1927, p. 327.

do la etapa de la lucha consciente y sistemática. Esta objetiva confusión de clases, esta distinción inadecuada de las clases (como en Rusia entre 1861 y 1905, y en Francia y Alemania entre 1789 y 1848), y las consiguientes vacilaciones por parte de las masas, son lo que mejor explica las contradicciones de los grandes escritores, artistas y humanistas del pasado. La confusión de las tendencias revolucionarias y reaccionarias en la conciencia de los grandes representantes de la vieja cultura, es un hecho histórico establecido. Rara vez los ideales revolucionarios se han reflejado directa e inmediatamente en la literatura. Al romper con antiguos principios de sociedades anteriores, los escritores y artistas todavía no eran capaces de hallar en el mundo que los rodeaba ninguna solución de las complejas contradicciones de la historia humana, de ahí su capitulación ante el látigo del rey o el palo del capo-ral, ante la religión y la moralidad tradicionales. De ahí el *estímulo* a esa capitulación por los intereses de las clases dominantes.

Si Tolstoi simplemente expresaba la psicología de la aristocracia en dificultades; si Pushkin sólo cantaba las alegrías y las preocupaciones de los "terratenientes aburguesados", la historia de la literatura sería una cosa bastante simple. Y Tolstoi, dijo Lenin, "como todo gran artista de verdad, ha tenido que reflejar en sus obras, si no todos, algunos de los aspectos esenciales de la revolución".[6] Y Lenin mostró cómo el gran artista Tolstoi superó las limitaciones psicológicas de su ambiente y llegó a convertirse en el portavoz de los sufrimientos y la indignación de millones de personas. Tolstoi transportó a sus obras la psicología de la pri-

[6] Lenin, "León Tolstoi, espejo de la Revolución rusa", en *Obras completas*, tomo XV, Madrid, Akal Editor, 1977, pp. 212-219.

mitiva democracia campesina, que originalmente era ajena a él. Pero Lenin demostró también que esa psicología patriarcal pone su sello de limitación sobre todo el movimiento campesino (1861-1905). Cuando el campesino ruso patriarcal quería expresar en su propio lenguaje la idea de la socialización de la tierra, decía: "La tierra no pertenece a nadie, la tierra es de Dios." Ese campesino no podía encontrar mejor portavoz de sus vacilaciones que Tolstoi.

Con el mismo criterio medía Lenin a Herzen.

El quebranto moral de Herzen, su profundo escepticismo y pesimismo después de 1848, era el quebranto de las *ilusiones burguesas* respecto del socialismo. El drama moral de Herzen fue fruto y reflejo de una época en la historia del mundo en que el carácter revolucionario de los demócratas burgueses moría *ya* (en Europa), mientras el proletariado socialista *aún no* estaba maduro.[7]

También en el mundo capitalista contemporáneo existen muchas personas que ya están desilusionadas con la democracia burguesa pero que todavía no han alcanzado la democracia proletaria. Sus vacilaciones se reflejan en las búsquedas artísticas de los más variados escritores occidentales, de Thomas Mann a Céline y otros. La posición de clase de estas personas está determinada, en último análisis, por su actitud hacia el problema central de la época, el problema de la *propiedad* y el *poder*.

Es evidente pues qué peligrosa confusión resulta de deducir las tendencias de estos autores de la psicología de algún estrato pequeñoburgués. En nuestros libros de texto Anatole France aparece todavía como ideólogo

[7] Lenin, "En memoria de Herzen", en *Obras completas*, tomo XVIII, Madrid, Akal Editor, 1977, p. 70.

de la "burguesía media", y Romain Rolland como un "humanista pequeñoburgués". La clasificación en estos tipos psicológicos oculta por entero la cuestión básica de la actitud del escritor hacia la revolución; aquí la sociología vulgar se confunde con el "sectarismo autosatisfecho".

En los libros de texto de la sociología vulgar sobre la literatura, las obras de estos escritores reciben el tratamiento más despiadado. Pushkin, Gogol y Tolstoi son interpretados en términos de los asuntos domésticos de la nobleza, su "transformación burguesa", su "empobrecimiento", etc. Y lo mismo sucede con Shakespeare, Molière, Goethe. Pero todo esto rebasa y mistifica la historia artística de la humanidad, en contraste con el análisis de clase leninista, que saca a luz todo lo que hay de verdaderamente grande en la historia del arte, e indica sus vínculos con los elementos democráticos y socialistas de la vieja cultura. El leninismo nos enseña cómo discriminar el contenido histórico de las obras de arte, cómo separar en ellas lo vivo de lo muerto, cómo determinar lo que corresponde al *futuro* y lo que constituye la marca de un *pasado* esclavista. En esa crítica concreta hay un análisis de clase auténtico.

Llegamos aquí al defecto más importante de la sociología vulgar. Las gentes que hablan tanto de clases y de literatura, en realidad no entienden nada de la lucha de clases. En realidad *están separando la lucha de clases del socialismo*. En la base de todos los absurdos de la sociología vulgar, no se encuentra la concepción de las clases leninista, sino la concepción burguesa y aun menchevique.

En efecto ¿cuál es la principal ocupación de nuestros historiadores literarios? Hallar grupos *supremos* de la burguesía y la nobleza, a los cuales adscriben luego las

creaciones de Shakespeare y Balzac. Escuchando a nuestros sociólogos, se podría pensar que toda la historia del arte del mundo expresa sólo una batalla menor entre diversos tipos de parásitos sobre alguna presa. ¿Y es eso toda la lucha de clases? ¿Dónde quedan las contradicciones de clase básicas de cada época histórica? ¿Y dónde está la lucha perpetua de *los que tienen* y *los que no tienen?* ¿Dónde está *el pueblo?* Es inútil buscarlos: no es posible encontrarlos en los esquemas históricos de nuestros sociólogos. Lo más de que son capaces es entonar alabanzas en honor de la burguesía "joven", "progresista", "en ascenso", "fortaleciéndose", "madurando", etc. Trabajan asiduamente tratando de apartar al arte de las masas y hacerlo propiedad legal de una banda de parásitos palaciegos y arribistas burgueses. Así, la poesía de Pushkin es atribuida a los "terratenientes aburguesados", Gogol a la "pequeña nobleza", etcétera.

Pero el pueblo, nos dicen, no tenía portavoz propio en el arte del pasado o casi no lo tenía. Esto es verdad hasta cierto punto, pero no significa que el arte y la literatura se hayan desarrollado sin ninguna influencia de las masas de la humanidad. En este sentido, Saltykov-Shchedrin está más cerca de Lenin que muchos de nuestros casi marxistas. "Además de las fuerzas activas del bien y del mal", dice Shchedrin, "hay también cierto factor pasivo que funciona principalmente como influencia. Es imposible dejar de lado este factor, aun cuando el escritor no tenga más pretensión que la de reunir materiales. Muy a menudo no se dice una palabra de él, y por lo tanto parece que hubiera sido eliminado, pero esa obliteración es ilusoria. En realidad, el escritor nunca pierde de vista ese factor pasivo; es el factor que se esconde 'el hombre que se alimenta de pata de ganso'. ¿Existe o está meramente ocul-

tándose? A mí me parece que aunque lo que principalmente hace es esconderse, existe sin embargo en cierta medida."

"El hombre que se alimenta de pata de ganso" es el campesino, esa criatura horriblemente extraña que La Bruyère percibió en algunas ocasiones en el campo francés, el mismo campesino que, según una observación de Montaigne, sólo difiere del rey por el estilo de sus pantalones. ¿Cómo es posible decir que la literatura se ha desarrollado sin la influencia del campesino, del trabajador, del soldado que regresa del campo de la batalla imperialista? Lenin refutó insistentemente a los sociólogos de *Veji*,[8] que trataban de separar a los escritores y críticos del siglo XIX de los campesinos siervos. Sabemos, por el ejemplo de Tolstoi, cómo las vacilaciones de ese gran escritor de la nobleza, reflejaban las contradicciones de las masas. Las raíces populares del arte, la degeneración de la creación artística, siempre que artistas o escritores han perdido contacto con esa base democrática de la cultura para convertirse en "un elemento ideológico de la clase dominante" (según lo expresaría más tarde Marx), fueron correctamente señaladas ya en el siglo XVIII por escritores democráticos como Vico, Winckelmann, Ferguson y otros. Esta convicción ha sido característica de todos los pensadores revolucionarios del pasado e inspiraba a Belinski cuando escribía sus cartas a Gogol. Esta convicción subyace a la opinión que Lenin da sobre Tolstoi: "El arte pertenece al pueblo," le dijo Lenin a Clara Zetkin, "debe tener sus raíces más profundas en la amplia masa de

[8] *Veji* [Hitos] era una colección de ensayos publicada en 1909 por intelectuales "liberales" (socialdemócratas oportunistas) como Berdiaev, Struve, Bulgakov, etcétera. [A.F.]

los trabajadores. Debe ser comprendido y amado por ellos." [9]

La lucha de clases en la literatura es la lucha de la tendencia del pueblo contra la ideología de la dominación y la esclavitud, contra la esterilidad religiosa, contra la crueldad, contra la insolencia cortés y suave. Aplicar este punto de vista de clase a toda la historia del arte mundial no es en forma alguna equivalente a clasificar las obras de arte en diversos compartimientos o grupos sociales. No, significa comprender realmente la herencia artística y evaluar todo lo que hay en ella de grande; comprender sus desviaciones, sus derrumbes y sus contradicciones, y juzgarlas a la luz de una demarcación de las clases, posterior y mucho más clara, a la luz de la lucha contemporánea del proletariado.

La llamada "sociología", un recuento sin alma que se presenta bajo las apariencias del marxismo, está mucho más cerca de los últimos productos del pensamiento burgués contemporáneo (por ejemplo la "sociología del conocimiento" alemana) que del leninismo; rompe incluso con las mejores tradiciones de la crítica rusa democrática de Belinski, Chernishevski, Dobrolyúbov. Hay una gran diferencia entre el marxismo creativo que guió cada paso de nuestra revolución, y ese escolasticismo marxista aburrido y artificial que hasta hoy ahoga nuestra literatura. Puede considerarse que éste es un retraso de nuestra crítica literaria, o cualquier otra cosa, pero el hecho subsiste. Existe un marxismo dogmático como existe un marxismo que es creativo, viviente, multilateral, libre de toda limitación sectaria o profesoral, un marxismo impregnado del espíritu de la dialéctica revolucionaria. Esto, es decir el leninismo, es lo que defendemos.

[9] Clara Zetkin, *Reminiscences of Lenin*, Nueva York, International Publishers, 1934, p. 13. [A.F.]

LOS DETRACTORES DE SHAKESPEARE

V. KEMENOV

Cuando dicen de un gran poeta que era el "más avanzado defensor de su clase", que "veía la realidad con los ojos de su clase", los sociólogos vulgares se quedan sinceramente convencidos de haber defendido la lucha de clases en la historia de la literatura. La estrechez de esta concepción de la lucha de clases es evidente por el hecho de que con los sociólogos vulgares las *clases explotadas* desaparecen enteramente de la historia, y cualquier cambio en la organización social aparece como acontecimiento risible, en el cual sólo participan los clases explotadoras: una de ellas "decadente", "reaccionaria", en desaparición (es decir, la nobleza), la otra "en ascenso", "progresista" (es decir la burguesía); mientras que las amplias masas del pueblo —los fabricantes efectivos de la historia— parecen nuevamente desaparecer del cuadro en esta metamorfosis.

Interpretación tan poco marxista de la historia trae consigo las más terribles distorsiones de la apreciación de la literatura. La exageración del aporte de las clases explotadoras y el ocultamiento del verdadero papel de las masas en la historia de la cultura crean la impresión de que la gran literatura del mundo surgió *sobre esta misma base* de las inclinaciones mercenarias, autocentradas y egoístas de las clases dominantes. Desde este punto de vista, incluso la apreciación artística de los grandes escritores del pasado y su significación para la cultura proletaria están determinadas por su grado de celo en la defensa de los intereses de las clases dominantes; o sea, para decirlo claramente, por la

medida en que su genio creativo está impregnado del espíritu de explotación despreciable y sicofancia servil. Para vergüenza de nuestros "sociólogos" debe admitirse que las disputas entre ellos se refieren a detalles de importancia secundaria: algunos ponen más énfasis en el rasgo personal de conformidad (Mirski, Levidov, etcétera); otros se inclinan a rastrear el asunto hasta sus raíces "sociales": es decir hasta el leal servilismo del "luchador más destacado" en las filas de la monarquía, la burguesía, etcétera (Smirnov y otros).

Según el crítico D. S. Mirski, el "egocentrismo" de Pushkin "en el plano artístico puede haber sido trasmutado en elevado lirismo, pero en el plano de la existencia cotidiana se convertía en la simple conveniencia". Mirski cita en particular ciertas incoherencias en el retrato de Tatiana, de Pushkin, para demostrar que el destino de su personaje estaba "determinado por las exigencias de cualquier conformidad con la aristocracia zarista que se exigiera a Pushkin". De manera semejante interpreta el profesor Smirnov a Shakespeare;[1] por ejemplo, en su análisis de la tragedia *Hamlet*. "Es muy fácil", escribe Smirnov, "vincular esta tragedia a la amarga preocupación de Shakespeare alrededor de 1600 por la disolución de la monarquía absoluta". Y también "los últimos años de Isabel I y los primeros años de Jacobo Estuardo se caracterizaron por un gran cisma político, que produjo un *cisma igualmente doloroso en el alma de Shakespeare*. Su percepción del mundo se vuelve trágica". A lo largo de todo su libro el profesor Smirnov "vincula" el pesimismo de Shakespeare a los fracasos, y su optimismo a los triunfos, de la burguesía inglesa, presentando al gran genio de Sha-

[1] A. A. Smirnov, *Shakespeare*, Nueva York, Critics Group, 1936, véanse pp. 61, 63 [A.F.]

kespeare como producto de la inalterable devoción de un cipayo a una monarquía absoluta. Por lo tanto, cuando el profesor Nusinov regaña al profesor Smirnov porque su estimado colega no ha relegado a Shakespeare al estrato particular de su propia elección, o cuando el profesor Dinamov critica al difundo V. M. Friche porque "Friche se niega a ver en Shakespeare al exponente de los intereses de la nueva aristocracia en proceso de volverse capitalista", nos parece que la utilidad de tales polémicas se exagera mucho.

Uno de los principales motivos que inspiran a los profesores en sus apasionadas discusiones sobre la estratificación de clases parece ser denunciar a Shakespeare y la leyenda idealista de su universalidad. El problema de combatir los tratamientos idealistas de Shakespeare dejó a ser un reto hace mucho tiempo, particularmente porque sólo ahora, desde el punto de vista del *humanismo socialista*, los pueblos de nuestro país podrán apreciar por primera vez en su totalidad toda la grandeza y el *profundo humanismo* de una época pasada, las tragedias de Shakespeare, la poesía de Pushkin. No cabe duda para nadie de que el proletariado es el heredero justo de todos los tesoros de la cultura y el arte creados por los milenios de existencia humana. Pero tampoco hace falta decir que esto no es porque los ideólogos artísticos de las clases dominantes hayan combatido en sus obras por los lemas políticos de tales clases. En las grandes obras de la poesía, la pintura, la música, etc., hay algo que no se limita a la estrecha práctica de clase del estrato dominante, ni al período temporal en que fueron creadas estas obras de arte. Y ese "algo" está tan imbuído de una vida perdurable que precisamente debido a su presencia, las tragedias de Shakespeare, las estatuas de Fidias, las sinfonías de Beethoven sobreviven cientos y millares de

años e ingresan como fondo de reserva al desarrollo de la cultura proletaria, socialista.

"La cultura proletaria", escribía Lenin, "tiene que ser el desarrollo lógico del acervo de conocimientos conquistados por la humanidad bajo el yugo de la sociedad capitalista, la sociedad terrateniente y la sociedad burocrática".[2] Así, las más destacadas obras de arte producidas por la humanidad bajo y a pesar de la opresión de las sociedades explotadoras, no están llenas de elogios al látigo real, sino de apasionadas protestas contra la degradación de la dignidad humana, no de elogios a la brutalidad de la propiedad privada, sino de violento odio contra los males sociales provocados por ella, males que corrompen todo lo que hay de saludable y natural en la humanidad y las relaciones humanas. Directa o indirectamente, en menor o mayor grado, a pesar de toda la individualidad histórica y nacional de tales escritores, sus obras son fundamentalmente *"del pueblo"*, sin que importe si sus autores eran nobles o aristócratas, o si su crítica termina con conclusiones utópicas o conservadoras.

En el caso de Tolstoi, como es sabido, la despiadada crítica de la Rusia autocrática desembocó en la doctrina de no resistencia al mal; su enseñanza era indiscutiblemente utópica y reaccionaria. Pero eso, sin embargo, no impidió a Lenin percibir, debajo de todo ello, la índole profundamente "popular" [3] del genio de Tolstoi. El arte de Tolstoi es agudamente social en su interés y al mismo tiempo profundamente humano; debido a

[2] Lenin "Tareas de las uniones de la juventud", *Obras completas*, tomo XXXIII, Madrid, Akal Editor, 1977, p. 428.

[3] La palabra rusa utilizada aquí es *narodnost*, que expresa afinidad o simpatía por el pueblo, las masas. En todo el libro lo hemos traducido por "popular". [A.F.]

que constituyen "un paso adelante en el desarrollo artístico de toda la humanidad", las obras de Tolstoi "siempre serán apreciadas y leídas por las masas cuando éstas, después de derrocar la opresión de los terratenientes y los capitalistas, creen para sí condiciones de vida humanas".[4] En efecto, no podría ser de otra manera porque las obras de Tolstoi, igual que las de Shakespeare, van más allá del marco de su propia época y clase y ocupan su sitio a nivel del arte universal, y en grado no pequeño preparan el camino para el arte universal sin clases.

No hay nada más fácil ni más pernicioso que una crítica literaria "de clase" que sacrifica todo lo que hay de perdurable y de vital en las obras de arte —todo lo que puede ser comprendido y apreciado ahora por un pueblo socialista— a la creencia fetichista de que el pensamiento de las grandes figuras de la cultura está circunscrito a su clase y su período histórico. Los sociólogos vulgares no escatiman esfuerzos para desacreditar esos elementos universales de la historia de la cultura. Su "antropofobia" se basa en la premisa de que el "hombre en general" es una abstracción de la ideología burguesa. Sin embargo, después de denunciar la aplicación idealista de este término por los estudiosos shakesperianos burgueses, muchos de nuestros teóricos, en lugar de llenar al término de su verdadera significación, simplemente niegan los elementos universales en la obra de Shakespeare, prefiriendo ocuparse de sus "inconfundibles características de clase", y lanzando, con respecto a eso, frases tan atractivas como la de que el gran genio dramático fue el "bardo del absolutismo", y otras por el estilo.

[4] Lenin, "L. N. Tolstoi", en *Obras completas*, tomo XVI, Madrid, Akal Editor, 1977, p. 321.

Considérese, por ejemplo, una formulación tan típica como la siguiente: "El intenso y perdurable interés por Shakespeare ha servido de base a una interpretación idealista de su obra como 'extra-clases' y 'universal'. Se afirma que el genio de Shakespeare reside en el hecho de que representó emociones y experiencias comunes a la humanidad en general. Esto es básicamente una contradicción de la esencia de la obra de Shakespeare, el artista militante de su tiempo, que con el poder de su arte sirvió a fines políticos definidos, que dio a su clase una enciclopedia, diríamos, de todos los problemas de la vida y la lucha." [5]

¿Cuál es, entonces, la naturaleza de esta clase a la cual Shakespeare sirvió fiel y verdaderamente? "La leyenda ayuda a establecer con completa claridad el carácter político y *de clase* de Shakespeare: es el bardo del poder absoluto de los reyes, el representante de esa nueva nobleza que empezó a florecer después de la derrota de los señores feudales... comprendía incluso a la burguesía que en ese mismo momento estaba siendo absorbida en la esfera de la actividad mercantil en gran escala."[6]

Ahora por fin se nos revela todo de golpe. ¿Qué cantaba Shakespeare? La monarquía absoluta. ¿A cuáles fines políticos servía Shakespeare? A los de la nueva nobleza, que estaba siendo absorbida por la esfera del comercio en gran escala. Totalmente indiscutible. Materialismo puro. El asunto es muy sencillo; aparentemente, sólo es necesario tener presente una cosa: la falta de todo elemento universal en Shakespeare, la necesidad de destacar más el hecho de que

[5] *Gran enciclopedia soviética*, vol. LXII, pp. 213-218, artículo de S. Dinamov sobre "Los dramas de Shakespeare".
[6] *Ibid.*

era el "defensor de su clase". A partir de ahí esta línea de pensamiento procede con mucha facilidad: suprímase hasta donde sea posible todo lo que hay en Shakespeare de sublime, bájeselo a la tierra, explíquese todo lo que hay de verdadero en su obra como cálculo oportunista de su parte o como "cumplimiento de instrucciones de su clase"; en general, inténtese hacer a Shakespeare lo más local, temporal, estrecho y limitado posible. Todo esto, en su conjunto, se conoce como "combatir la idealización de Shakespeare". Con frecuencia se examinan con el mismo método las tragedias de Shakespeare en particular. ¿Cuál es exactamente el tema de *King Lear?* ¿El hombre? ¡De ninguna manera! La tragedia está en el hecho de que un viejo terco, al parcelar su reino centralizado, había subestimado el papel progresista del absolutismo.

Así "bajado a la tierra", Shakespeare *se vuelve enteramente extraño* a nuestra época presente, y extranjero a nuestro pueblo, puesto que, si efectivamente se despoja a la tragedia del príncipe de Dinamarca de todas las enfermedades de la nobleza inglesa del siglo XVII, aun en proceso de convertirse en capitalista, entonces no hay objeto posible en asistir a una representación de *Hamlet.*

A su debido tiempo, el profesor Nusinov presenta, una tras otra, una serie de proposiciones en las cuales se esfuerza por demostrar que, en virtud de su origen de clase, la tragedia, la sátira, el humor, la balada, etc., son hostiles a la literatura proletaria. A una idea similar este astuto crítico regresó, no hace mucho, en su trabajo para la Academia Comunista sobre el tema "personajes perdurables de la literatura".

En ese trabajo, ilustrado con ejemplos de *Prometeo, Hamlet* y otras obras, el profesor Nusinov afirmaba que, pese a todo el genio de Shakespeare, el grado de

interés por su obra irá disminuyendo cada vez más. Las figuras "perdurables" de la literatura, entre las cuales se cuentan personajes de Shakespeare, "expresan en una u otra forma las pasiones y experiencias de todas las clases que han reconocido la propiedad privada. Pero en la medida en que la génesis de estos personajes se encuentra en la inevitabilidad de la propiedad privada y en la opresión del hombre por el hombre, las experiencias encarnadas en estos personajes irán, gradualmente, volviéndose cada vez más ajenas al pueblo de una sociedad sin clases".

Así, los sociólogos vulgares se apoyan entre sí, reviviendo las antiguas teorías de sus antepasados espirituales Friche y Bogdanov.

A juzgar por artículos recientes, el punto de vista del camarada Dinamov sobre Shakespeare como ideólogo de la nobleza en proceso de convertirse en capitalista, disfruta mayor aceptación que otras de su cuño en la medida en que existe una opinión equivocada de que se eleva por encima de los extremos unilaterales de los puntos de vista de Friche y Smirnov. Para Friche, Shakespeare era un aristócrata retardatario, un señor feudal pesimista y reaccionario. Para Smirnov, por otra parte, el nombre Shakespeare tiene una connotación de jactancioso optimismo, y representa a un astuto burgués de mejillas rojas. No falta más que combinar estos puntos de vista, y como resultado tenemos una nueva concepción ecléctica para la cual Shakespeare resulta ser un pesimista alegre, un aristócrata de mejillas rojas, un noble burgués, un señor feudal en proceso de convertirse en capitalista.

¿Dónde está el principal error de la concepción de Friche? En su interpretación "antipopular", basada en la aristocratización de Shakespeare, que Friche tomó de estudiosos burgueses de Shakespeare de la época del

imperialismo, por encima de los cuales no fue capaz de elevarse.

¿Cuáles son los defectos del punto de vista de Smirnov? Del mismo modo, su interpretación "antipopular", resultado de una actitud de reverencia liberal apologética ante la burguesía.

¿Y dónde están los méritos, por insignificantes que sean, de su punto de vista?

Friche observó que Shakespeare criticaba al capitalismo, por cierto, y en la misma plumada atribuyó ese hecho a la tendencia reaccionaria y terrateniente del dramaturgo. Smirnov ciertamente observó que Shakespeare critica al feudalismo, y en la misma plumada atribuye toda esa contribución al progreso de las cualidades burguesas de Shakespeare.

¿Qué le pasó al camarada Dinamov, como resultado de su ecléctica combinación de esos dos puntos de vista? *Los defectos de las dos concepciones se sumaron y sus méritos, ya insignificantes, se perdieron por completo.* La nobleza aburguesada no se opuso al desarrollo del capitalismo en Inglaterra porque sus intereses estaban completamente de acuerdo con ese desarrollo, pero al mismo tiempo la nobleza aburguesada tampoco luchó coherentemente contra la Edad Media porque estaba interesada en mantener el sistema feudal de privilegios. De esta manera la caracterización de Shakespeare como ideólogo de la nobleza aburguesada pierde toda posibilidad de una interpretación de la relación crítica de Shakespeare con la realidad que lo rodeaba, aunque sea tan estrecha, abstracta y unilateral como la que subsistía en las interpretaciones de Friche y Smirnov. Pero es precisamente esa relación crítica por parte de Shakespeare con los miembros explotadores de las diversas clases dominantes lo que da testimonio de la profunda índole "popular" de su ge-

nio y constituye uno de los principios esenciales del realismo de Shakespeare. Después de crear a Shylock y a Ricardo III, el poeta trató a cada uno de ellos con suficiente odio para ser el "más avanzado luchador" de la clase, cuyos miembros encarnaban las peores características de Shylock y Ricardo.

Es imposible interpretar a Shakespeare como el gran poeta popular de Inglaterra y, al mismo tiempo, como el ideólogo de la nobleza aburguesada, porque esas dos concepciones son absolutamente incompatibles.

Toda la historia recogida de las fuentes en Inglaterra, da elocuente testimonio del saqueo violento, cínico y despiadado, practicado por los nuevos caballeros del beneficio. Baste con recordar la caracterización hecha por Marx de esta clase, y del papel de la nueva nobleza, y comparar su relación con el dinero con el tratamiento de Shakespeare de este mismo asunto para percibir la índole completamente especiosa y la debilidad de esta interpretación sociológica.

Naturalmente, los defensores de la nueva concepción presentarán argumentos sobre la índole "popular" de la obra de Shakespeare, igual que es posible presentar argumentos adicionales en apoyo de su afiliación a la nobleza aburguesada. Pero puede afirmarse con absoluta certeza, que ninguno de ellos logrará explicar la índole "popular" de Shakespeare, hasta que abandonen esa impregnación de "clase" de Shakespeare. Por el contrario, cada vez que adopten una idea para seguir el paso a la vida y discutir la cualidad "populista" de Shakespeare, se verán tácitamente obligados a descartar la premisa inicial de su concepción sobre el "más avanzado luchador" de la nobleza en proceso de convertirse en capitalista.

UNA RESPUESTA OBLIGADA

MIJAÍL LIFSHITZ

El profesor I. Nusinov no aprueba ciertas opiniones expresadas en nuestro artículo "Crítica leninista". En una reciente reunión científica presentó un violento trabajo en que nos acusaba de todos los siete pecados capitales: y, por sobre todo, de negarnos a estudiar la literatura desde el punto de vista de la lucha de clases. Lamentablemente, no queda de esta reunión más registro que un fragmento en el periódico *Moscú Nocturno*. Un reportero bien intencionado nos ofrece los siguientes detalles:

La reunión terminó con un interesante informe del profesor Nusinov, sobre la naturaleza de clase de la obra de Shakespeare. El profesor Nusinov presentó su trabajo en la forma de un violento ataque contra las opiniones de muchos científicos literarios, y con particular vehemencia a las creencias de Mijaíl Lifshitz, quien había presentado la tesis de que es inútil determinar la naturaleza de clase de los grandes escritores clásicos de la literatura mundial porque, según afirmó, antes de 1848 en Occidente, y antes de 1905 en nuestro país, las clases estaban confusas, en tanto que las masas vacilaban entre la revolución y la reacción.

La acusación es seria. Cualquiera que lea mi artículo —que tanto disgustó al profesor Nusinov— observará que no se encuentran allí tales absurdos. En ninguna parte se dice que sea "inútil determinar la naturaleza de clase de los grandes escritores clásicos de la literatura mundial". Si debemos creer al *Moscú Nocturno*,

lo dicho se refiere al siguiente pasaje de "Crítica leninista":

El pensamiento revolucionario consciente, igual que la defensa consciente o inconsciente del oscurantismo y la falsedad, se encuentran en todas las edades. Pero al lado de esta simple y clara oposición de clase, siempre hay millones de personas que, aunque *ya* han llegado a indignarse con sus opresores, *todavía no* han alcanzado la etapa de la lucha consciente y sistemática. Esta objetiva confusión de clases, esta distinción inadecuada de las clases (como en Rusia entre 1861 y 1905, y en Francia y Alemania entre 1789 y 1848), y las consiguientes vacilaciones por parte de las masas, son lo que mejor explica las contradicciones de los grandes escritores, artistas y humanistas del pasado. La confusión de tendencias revolucionarias y reaccionarias en la conciencia de los grandes representantes de la vieja cultura, es un hecho histórico establecido. Rara vez los ideales revolucionarios se han reflejado directa e inmediatamente en la literatura. Al romper con antiguos principios de sociedades anteriores, los escritores y artistas todavía no eran capaces de hallar en el mundo que los rodeaba ninguna solución de las complejas contradicciones de la historia humana, de ahí su capitulación ante el látigo del rey o el palo del caporal, ante la religión y la moralidad tradicionales. De ahí el *estímulo* a esa capitulación por los intereses de las clases dominantes.

¿Hay aquí alguna negación del papel de la lucha de clases en la historia de la literatura? En el mismo artículo encontramos, un poco más adelante, una afirmación muy clara sobre la "naturaleza de clase" de las obras literarias. Esta naturaleza es determinada, en último análisis, por la actitud del escritor hacia dos cuestiones básicas de su época: la cuestión de la *pro-*

piedad y la cuestión del *poder*. El profesor Nusinov no acepta estos criterios: prefiere sus "definiciones" caseras, hechas por él mismo, y a las cuales ha llegado mediante el psicoanálisis sociológico. El término "naturaleza" lo interpreta literalmente, en sentido casi fisiológico. Muy bien. Sin embargo, el marxismo no tiene otro criterio para definir el carácter de clase de una ideología.

¿Cuál puede ser la causa de la indignación del profesor Nusinov? Es evidente. El artículo en cuestión contenía una crítica bastante marcada de la sociología vulgar así como pruebas de que las fuentes de esa sociología deben buscarse en el marxismo dogmático de los mencheviques. El profesor Nusinov debe haber tomado esa crítica personalmente, como dirigida contra él mismo, y no sin razón. Después de todo, sus actividades literarias han estado, desde el principio, impregnadas del espíritu de la sociología menchevique. En consecuencia, cualquier crítica de la interpretación sociológica vulgar de las clases sociales equivale, en su opinión, a la negación de la teoría de la lucha de clases en general. Esto es natural y lógico.

La actitud de un escritor hacia el sentido básico de la lucha de clases en su tiempo, es con frecuencia compleja y contradictoria; es posible que contenga varias tendencias. "Definiciones" tan escuetas como las que utiliza el profesor Nusinov —noble, terrateniente de clase media, pequeñoburgués— aportan muy poco a la comprensión de la *naturaleza de clase* de un escritor. Esas definiciones no hacen más que indicar el estatus social personal del escritor, o bien la máxima barrera ideológica que no puede superar. Pero el desarrollo peculiar y complejo que el artista sufre dentro de esas fronteras —el desarrollo que hace de él un Shakes-

peare o un Tolstoi— sigue siendo un libro sellado para nuestros sociólogos.

Ocasionalmente nuestros propios historiadores literarios reconocen con horror que hay veinte o treinta "definiciones de clase" para caracterizar a un solo escritor (digamos, por ejemplo, Pushkin o Shakespeare). Ahora bien, esto es ridículo. Semejante abundancia de definiciones "exactas" y sin embargo desemejantes, no puede provocar otra cosa que escepticismo. ¿De dónde surge esta multiplicidad de definiciones? Tiene su razón de ser. La simple y conocida verdad es que Pushkin y Shakespeare expresaban la opinión de una estructura social aristocrática. Este hecho proporciona la primera y más general definición de su naturaleza de clase. Sin embargo, está lejos de ser suficiente. La ideología de la monarquía aristocrática fue compartida, en diferentes épocas y de diferentes modos, por muchos escritores y no escritores, sin que todos ellos fueran Shakespeare. Este fenómeno es evidente aun para nuestros sociólogos. Es por esta razón que intentan resolver el problema insoluble de hallar una combinación que incluya todas las peculiaridades y todos los méritos poéticos de Pushkin o de Shakespeare. De ahí sus monstruos de definición completamente absurdos y complejamente exactos: la aristocracia-burguesía liberal en transición al capitalismo, terratenientes capitalistas que se unen a la burguesía comercial, el ala derecha del flanco izquierdo de la nobleza pequeñoburguesa... ¿Cuál es la *exactitud* de esto, mis queridos amigos? Cualquiera que no haya perdido la razón puede ver claramente que aquí *el intento de ser exacto se convierte en su contrario.*

Mientras tanto, la historia de la literatura continúa oscura. En efecto, cuanto más profundamente penetra el investigador en los intereses estrechos, mezquinos,

menudos de grupos separados de las clases dominantes, más se aleja del auténtico contenido *mundialmente histórico* de la obra de arte. La simple tarea de definir la posición de clase del escritor, se convierte, en manos de nuestros sociólogos, en la caza de una presa que no existe. ¡Hallar una combinación que equivalga en su significación a la poesía de Pushkin, que "equivalga" a su poesía! ¡Tarea imposible! No existe semejante combinación. En efecto, Pushkin era un genio, mientras que la nobleza y la burguesía —de cualquier manera que se dividan o se combinen— eran meramente dos clases sociales parasitarias.

Como representante de la ideología aristocrática, Pushkin era un escritor limitado por su clase. Pero como gran artista, creó en sus obras algo que se eleva muy por encima no sólo de los intereses de los terratenientes rusos, sino también de toda la práctica de la nobleza. La propia sociología vulgar reconoce este hecho, aunque en una forma muy distorsionada, que la obliga a tomar elementos prestados del *formalismo*. Al proclamar triunfalmente que Pushkin era un terrateniente burgués o un capitalista con siervos, un abyecto adulador de la autocracia, un hombre de negocios literario que buscaba mejorar su posición social por medio de la poesía, nuestros sociólogos mismos comprenden que han ido demasiado lejos. Ya Plejánov señaló que establecer el "equivalente social" de una obra de arte es solamente el primer paso de la crítica marxista, que debe ser seguido por la evaluación de la forma. La idea de Plejánov ha sufrido una modificación peculiar en la práctica de nuestros sociólogos literarios. Si Pushkin era solamente el portavoz espiritual de estrechos intereses de clase (un grupo de nobles) ¿qué es lo que constituye su grandeza como poeta? ¿Cuál puede ser su significación para el período del socialismo? En res-

puesta a estas preguntas, la escuela sociológica no puede hacer más que repetir lugares comunes sobre la *habilidad magistral* de Pushkin, su virtuosismo y sus extraordinarios dones.

Así, resulta que este individuo vergonzoso (desde el punto de vista socialista) poesía también una habilidad magistral: era capaz de tomar una idea mezquina y egoísta, y crear algo maravilloso desde el punto de vista de la forma. Deberíamos aprender de los grandes artistas del pasado cómo hacer aparecer perfectas y hermosas cosas superficiales y estrechas; deberíamos aprender el truco de levantar cortinas de humo. Tal es la única conclusión que es posible extraer de los argumentos de la sociología vulgar. Indudablemente, es ésta una visión sumamente *cínica* del papel social del escritor, una visión que no puede ser sino perjudicial en la práctica literaria contemporánea. Según esta teoría, el artista es un maestro de oficio indiferente, sin interés por la grandeza o la bajeza de los contenidos que le ofrece su ambiente social. Pushkin deseaba agradar al gobierno, por eso escribió su *Poltava*. Shakespeare resolvió glorificar el absolutismo y el poder de la nueva nobleza, por eso escribió sus notables obras históricas. De esta manera la sociología vulgar se transforma en el *formalismo más tosco*. El genio del artista es algo que está más allá de toda conexión histórica. La sociología, a pesar de sus reiteradas afirmaciones sobre "análisis de clase", lleva la forma artística más allá de los límites de las relaciones sociales; trata la forma como si fuera algo exterior a las clases, a la vez que contempla la magnitud estética del artista como una cantidad formal no sometida a ninguna evaluación histórica.

La tarea del artista es, supuestamente, ocultar estrechos contenidos de clase bajo la apariencia de una

forma magistral. La tarea del sociólogo astuto es exponer al artista y revelar sus aspiraciones de clase encubiertas por una habilidad exterior a las clases.

Siempre que la sociología vulgar se vuelve hacia la significación estética del arte creativo, olvida por completo hasta los términos marxistas, y se dedica a un "análisis formal" superficial o a entusiasmos caseros.

¿Quién es, pues, el que niega el análisis de clase? Nadie más que esos mismos "científicos" literarios que, junto al profesor Nusinov, charlan día y noche sobre la nueva nobleza, la vieja nobleza, los terratenientes comerciales, etc. En esa forma olvidan el problema básico de la historia literaria: cómo explicar el *desarrollo artístico de la humanidad*, particularmente en relación con toda la historia de la lucha de clases. La tarea de la historia de la literatura sería muy sencilla si no hiciera falta más que atrapar a los grandes escritores con las manos en la masa, y demostrar que por su origen, educación y creencias políticas pertenecían a las clases dominantes.

Las definiciones sociológicas vulgares como las del profesor Nusinov no aportan mucho al estudio del arte creativo. Quizá podrían ayudar por lo menos a asignar a cada artista su lugar adecuado en la historia del pensamiento social, o en el estudio de sus ideas políticas, en una palabra, en la determinación de sus relaciones de clase. Sin embargo, en nuestra opinión, incluso en ese terreno sólo introducen la confusión. Nuestros sociólogos vulgares han insistido recientemente en el monarquismo de Pushkin, viendo en él una especie de traición. ¿Es que estos astutos estudiosos ignoran que entre los ideólogos de la burguesía revolucionaria del siglo XVIII (incluyendo a hombres como Voltaire, Montesquieu, Argenson, Rousseau, Helvetius, Diderot) no había un solo republicano? ¿Ignoran acaso que Voltaire

escribió versos más monárquicos en su contenido, que las *Stanzas* de Pushkin?, ¿Que los partidos de la ilustración creían en la autocracia, aun más enfáticamente que los máximos dirigentes de la aristocracia o de la burguesía parlamentaria? Sin embargo, había más republicanismo en el monarquismo de los partidarios de la ilustración, que en el egoísmo de magnates educados o de altaneros togados jurídicos. Tales contradicciones son corrientes en las páginas de la historia.

La utopía patriarcal y monárquica de Shakespeare es una cosa, y las hazañas políticas de la "nueva nobleza" son otra. En la Edad Media las masas querían regresar a la sociedad a la época en que Adán cultivaba la tierra y Eva hilaba. Esa actitud era indudablemente reaccionaria. Pero desde el punto de vista de la historia del mundo, había más indignación en esa reacción que en las obras de los escritores más progresistas del período subsiguiente.

Aún hoy Nusinov supone que para demostrar el carácter progresista de algún escritor antiguo, es preciso clasificarlo como un "terrateniente capitalista". También Shakespeare sufre ese destino; igual que Pushkin, recientemente ha sido clasificado como "portavoz de los intereses de la nueva aristocracia capitalista". Es sorprendente que de este postulado se pueda deducir el humanismo de Shakespeare. ¡Piénsese en la ironía de identificar el genio de Shakespeare con las aspiraciones de esas clases rapaces tan enemigas de los intereses del pueblo!

El leninismo impone un enfoque completamente diferente de los clásicos de la literatura mundial. ¿Por qué Lenin volvió, una y otra vez —con tanta persistencia y amor— al problema de Tolstoi? Simplemente porque veía en la obra creativa de Tolstoi un reflejo del desarrollo de un movimiento histórico de masas

contradictorio y complejo. Sabemos que los movimientos más profundos y más auténticamente revolucionarios del pasado con frecuencia contenían elementos patriarcales, religiosos y ascéticos (piénsese por ejemplo en las herejías plebeyas de la Edad Media o las guerras campesinas de Alemania). También sabemos que genios individuales surgidos de la nobleza y de la burguesía, con frecuencia se han convertido en auténticos escritores del pueblo, pese a sus prejuicios de clase, innatos y adquiridos. En las obras de Tolstoi y de Shakespeare, vivos y muertos están estrechamente entretejidos; sin embargo, la victoria es de los vivos. A pesar de todo, a medida que la lucha de clases se profundiza, y las fuerzas sociales se alínean, esta combinación ingenua de tendencias conservadoras y democráticas se hace cada vez menos posible. Hoy en día se exige al escritor un alineamiento consciente con el pueblo en la lucha. En el lugar de Tolstoi aparece Gorki.

Sólo en las etapas subdesarrolladas de la lucha de clases era posible ser un gran escritor y al mismo tiempo un utópico reaccionario o un conservador moderado. Acerca del periodo de Goethe y Schiller en Alemania, escribió Marx: "(no se puede hablar de estamentos ni de clases, sino a lo sumo de estamentos pretéritos y de clases futuras)".[1] Lenin dice de Tolstoi que en su periodo las viejas cosas habían desaparecido y las nuevas aún no se habían formado. En tales condiciones históricas hay, desde luego, mucha confusión (especialmente en la conciencia de las masas); hay numerosos nudos intrincados que sólo la historia subsiguiente puede desatar. Era sumamente importante para Lenin, en su lucha contra el dogmatismo liberal men-

[1] K. Marx, F. Engels, *La ideología alemana*, México, Ed. de Cultura Popular, 1977, p. 225.

chevique, señalar este carácter peculiar y contradictorio del desarrollo histórico.

El profesor Nusinov está claramente insatisfecho con esta utilización de la palabra "confusión", según es evidente por la nota del *Moscú Nocturno*. Ve en él una definida negación de las "definiciones de clase". ¿Y por qué? Porque en la historia no hay confusión absoluta que esté más allá de la comprensión, aunque sí hay confusiones relativas y momentáneas. Quizás el profesor Nusinov no esté enterado del hecho de que Lenin escribió, en su artículo "Otra campaña contra la democracia", acerca de la revolución de 1905:

Hasta entonces, en el "bajo pueblo" estaban en efecto "mezclados y confundidos" en un "desorden general" los elementos de opresión patriarcal y los elementos de democratismo. Así nos lo prueban hechos objetivos tales como la posibilidad del subatovismo y de las "gaponadas".[2]

Y además:

El año 1905 es el que pone fin para siempre a ese "desorden". La historia de Rusia no había conocido otra época que con tan meridiana claridad, no con palabras, sino con hechos, *desenredara* las relaciones enmarañadas por el secular estancamiento y por las seculares supervivencias de la servidumbre. No hubo otra época en la que con tanta precisión y "eficiencia" se diferenciasen las *clases*, se definiera la actitud de las *masas* de la población; en que las teorías y los programas de los "intelectuales" fueran puestos a prueba por las *acciones* de millones de seres.[3]

[2] Lenin, "Otra campaña contra la democracia", en *Obras completas*, tomo XVIII, Madrid, Akal Editor, 1977, p. 375.
[3] Ibid, p. 376.

Pero ¿tiene alguna significación para la historia de la literatura el problema de la "confusión" en las relaciones sociales? Indudablemente, y muy grande. Fue precisamente al carácter inadecuado de la diferenciación de clases que Lenin atribuyó las contradicciones de la obra del máximo escritor ruso, Tolstoi.

Si hemos de creer al profesor Nusinov (y a otros profesores que comparten su punto de vista), Lenin se negó a someter la obra creativa de Tolstoi a un análisis de clase. En realidad, Lenin consideró que en el periodo de Tolstoi las líneas de diferenciación no estaban suficientemente claras, mientras que la confusión entre las masas era enorme. Todos los artículos de Lenin sobre Tolstoi se basan en esta idea, pero no satisfacen a Nusinov. Además, en ningún lugar de la obra de Lenin encontramos ninguna definición supuestamente exacta, pero efectivamente vulgar de la naturaleza de clase de Tolstoi, definiciones tan amadas por nuestros "sociólogos". Incidentalmente, tales definiciones se encuentran en las obras de Trotski. En su artículo sobre Tolstoi [*Neue Zeit,* 1908, II], Trotski explica la actividad creativa del gran escritor ruso en términos de los intereses de los terratenientes y la psicología de la nobleza. En sus artículos sobre Tolstoi, también Friche, siguiendo a Trotski, empezó por un análisis de clase. Y Nusinov hace lo mismo.

De aquí se sigue, naturalmente, que Nusinov tiene que rechazar enfáticamente la doctrina de Lenin de que un gran artista de origen aristocrático o burgués puede, a pesar de sus prejuicios de clase e inclinaciones reaccionarias, reflejar ciertos aspectos del movimiento popular de su época. Lenin inicia su artículo "Tolstoi, espejo de la Revolución rusa" como sigue:

Es posible que a primera vista pueda parecer extraño y artificial asociar el nombre de este gran artista, con la revolución que él visiblemente no comprendía y de la cual visiblemente se apartó. ¿Seguramente no se podrá decir que lo que visiblemente no refleja con exactitud los fenómenos sea su espejo? Pero nuestra revolución es un fenómeno sumamente complejo. Entre la masa de sus protagonistas y participantes inmediatos, hay muchos elementos sociales que también visiblemente no comprendían lo que estaba sucediendo, que también se apartaron de las tareas realmente históricas que el curso de los acontecimientos les había asignado. *Y un artista verdaderamente grande tiene que haber reflejado en su obra por lo menos algunos aspectos esenciales de la revolución* [Cursivas del A.]

Nusinov no está satisfecho con esta "confusión". Tenemos aquí un caso claro de abstención del análisis de clase, razona el profesor; y procede inmediatamente a afirmar su argumentación:

Sólo es posible llamar hombre talentoso o genio a la persona que es capaz de retratar la realidad en la forma más completa y profunda posible, tal como es vista por *su clase*. Y *sólo tal como la realidad es vista y entendida por su clase*. Pretender que un genio, debido a su capacidad artística, *refleje los aspectos esenciales de la realidad aun cuando no los comprenda del todo*, es renunciar a la caracterización de clase del genio y de su práctica artística, cualesquiera que sean las excusas y los atenuantes que podamos encontrar para este enfoque.[4]

¡Basta! Lenin, con "excusas" y "atenuantes", y Nusinov enseñándole "caracterización de clase", es absolutamente demasiado.

[4] I. Nusinov, "Maxim Gorky and the problems of socialist realism", IKP, núm. 1, 1934, p. 87.

SOBRE LOS CONFUNDIDORES OBJETIVOS DE LAS CLASES

I. NUSINOV

La crítica marxista siempre ha sostenido que los escritores expresan los estados de ánimo y las ideas de clases específicas. Explica las contradicciones en sus obras y puntos de vista como debidas a las contradicciones en sus antecedentes de clase. El hecho de que Tolstoi haya sido el campeón de las ideas, de los estados de ánimo del campesinado, dictó su despiadada condena de la explotación. Pero el hecho de que ese campesinado era ingenuo y patriarcal, es responsable de su débil consejo de no resistir al mal por la fuerza.

Lifshitz piensa de otra manera. No es cuestión del origen de clase del escritor ni de las contradicciones de las realidades de clase. Se trata de una "objetiva confusión de clases, esta distinción inadecuada de las clases (como en Rusia entre 1861 y 1905, y en Francia y Alemania entre 1789 y 1848), y las consiguientes vacilaciones por parte de las masas, son lo que mejor explica las contradicciones de los grandes escritores, artistas y humanistas del pasado".

Lifshitz intenta sostener esta "teoría" suya con referencias a Lenin. Éste, según él, también apoyaba la idea de "confusión objetiva de clases".

El "veji" Schepetov escribió que en 1905 "todo estaba mezclado y confundido en el caos y la confusión generales". A lo cual Lenin respondió: "Sí, hasta 1905, entre el 'pueblo común' las tendencias hacia la sumisión patriarcal y hacia la democracia estaban indudablemente 'mezcladas y confundidas en el caos y la

confusión generales'." En 1905 las masas aprendieron mejor que nunca cómo probar las "teorías y programas de los 'intelectuales' por las *acciones* de los millones". En cuanto a esos intelectuales, desde mucho antes habían comprendido su propio interés de clase.

"Quien desee recordar la antigua historia del liberalismo ruso, en la actitud del liberal Kavelin hacia el demócrata Chernishevski, verá el más exacto prototipo de la actitud del *partido* kadete de la burguesía liberal hacia el *movimiento* democrático de las *masas* en Rusia."[1] Por lo tanto, continuaba Lenin, "es particularmente intolerable ver a gente como Schepetov, Struve, Gredeskula, Izgoev y otros de la hermandad kadete aferrándose a los lazos del delantal de Nekrasov, Shchedrin y el resto". A Lenin le inspiraba desprecio e indignación la mentira propagada por los "veji" de que en el pasado Nekrasov y Shchedrin habían tenido algo en común con Kavelin. Según Lifshitz aparentemente los Aksakovs y los Fets no eran los ideólogos de las clases explotadoras y hasta 1905 los "programas y teorías de los 'intelectuales' no eran los programas y teorías de los ideólogos burgueses Struve, los Schepetovs y sus predecesores". Todo esto no era sino un reflejo del hecho de que los propios trabajadores estaban aún "bajo el dominio de la ideología reaccionaria de las clases dominantes".

Del mismo modo distorsiona Lifshitz a Marx. "Marx", escribe Lifshitz triunfalmente, "escribía lo siguiente acerca del período de Goethe y Schiller en Alemania: 'No podemos hablar aquí de estados ni de clases sino sólo de antiguos estados y clases por nacer.' " Esta cita de Marx se encuentra entre paréntesis y una vez extraída de su contexto, debe sonar como

[1] Lenin. "Otra campaña contra la democracia", *op. cit.*, p. 374.

una afirmación en el sentido de que la lucha de clases, y por lo tanto la ideología de clase, no existían en Alemania en esa época.

En realidad, las páginas de la *Ideología alemana* de las cuales se tomó esta cita, están dedicadas a la afirmación del pensamiento de que la ideología alemana de ese período era la expresión y el reflejo de los intereses de la burguesía. En la página 175 leemos sobre "la aparente contradicción entre la forma en que estos teóricos [alemanes] expresan los intereses de los burgueses y los intereses mismos". Un poco más adelante encontramos la aseveración de que Kant era "el apologista de los intereses de los burgueses alemanes".

Marx siempre pensó que aun antes de 1848 la historia de la humanidad era la historia de la lucha entre clases y que la filosofía y la poesía representaban la ideología de esas clases. En este sentido Alemania no era ninguna excepción.

La "teoría" de la "confusión objetiva de clases" es exclusivamente propiedad de Lifshitz y no de Marx ni de Lenin. ¿Cuál es la esencia de esta teoría? Que solamente existe un pequeño grupo de ideólogos a los cuales se puede considerar revolucionarios conscientes, o reaccionarios conscientes o inconscientes. Sin embargo, la mayoría de los escritores hasta 1848 en Alemania e incluso en *Francia* y hasta 1905 en Rusia, no eran ideólogos de clases definidas. La conciencia de esos escritores se caracterizaba por la "confusión de tendencias revolucionarias y reaccionarias". Sus mentes estaban atascadas de incertidumbres y contradicciones. Pero esto, sin embargo, no significa todavía que tales escritores fueran los ideólogos de las clases reaccionarias, porque "las propias masas trabajadoras permanecen bajo el dominio de la ideología reaccionaria de las clases dominantes hasta que empiezan a comprender

las condiciones sociales que las rodean. *A través de esa comprensión del mundo exterior,* llegan a comprender su propio papel histórico, es decir, adquieren conciencia de clase". [Cursivas de *Lifshitz,* A.]

Lifshitz "combate" el esquematismo y la vulgarización. Adopta la postura de un temerario pionero en el campo de la crítica, mientras que en realidad lo que hace es disponer, en forma de lo más evidente y vulgar, toda la literatura (y también a todos los ideólogos) en tres estantecitos. A un nivel están los revolucionarios conscientes, a otro los reaccionarios conscientes o inconscientes y en el tercero y más grande están los "confundidores". Además Lifshitz no hace distinción entre las masas que se encuentran todavía bajo la influencia de una ideología ajena a ellas, desde el punto de vista de la clase, y los creadores de valores espirituales que expresan la ideología de las clases antagónicas a esas masas.

¿Qué cuadro de la historia de la lucha de clases de la ideología surge a la luz de la "teoría de la confusión objetiva de las clases" de Lifshitz?

Los elementos revolucionarios conscientes y los elementos reaccionarios conscientes o inconscientes se han opuesto entre sí en todas las épocas. Esencialmente han comprendido una minoría insignificante de la humanidad. Esa minoría representaba la "oposición de clases simple y clara". "Pero aparte de esta simple y clara oposición de clases, siempre hay millones de personas que, aunque *ya* han llegado a indignarse con sus opresores, *todavía no* han alcanzado la etapa de la lucha consciente y sistemática." A partir de ahí evolucionó esa "confusión objetiva de las clases" y esa "distinción inadecuada de las clases" que caracterizó a Europa hasta 1848 y a Rusia hasta 1905.

Es tarea de un marxista descubrir contradicciones

objetivas de clases, señalar el significado objetivo de clase de cualquier factor ideológico y determinar cómo una contradicción de un ideólogo u otro, deriva de la contradicción de realidades, particularmente las contradicciones de sus realidades de clase. Pero lo que Lifshitz sostiene es que, como las masas "todavía no han alcanzado la etapa de la lucha consciente y sistemática", los propios conflictos de clase no pueden ser todavía directos o claros y la ideología no puede ser la expresión objetiva de intereses de clase objetivamente existentes.

Según la "teoría" de Lifshitz, parece ser que en la década de 1860 se enfrentaron dos fuerzas: por un lado la autocracia, y por el otro Chernishevski y Dobrolyubov. En la década de 1890 teníamos aún la autocracia por un lado, mientras que por el otro estaban los círculos del partido comunista encabezados por Lenin. Esas dos fuerzas representaban, en las décadas de 1860 y 1890 la "simple y clara oposición de clases". En cuanto al campesinado en la década de 1860 o el campesinado y el proletariado en la de 1890, quedaban fuera de los límites de la "simple y clara oposición de clases". La clase trabajadora, antes de 1905, pertenecía a los "millones de personas" que constituían la "confusión objetiva de las clases".

¡Qué lejos está esto de la visión de Lenin del doble camino del desarrollo capitalista en Rusia, de la afirmación de Lenin de que ya desde la década de 1850 en Rusia los defensores del modelo prusiano del desarrollo capitalista se oponían a los partidarios del modelo norteamericano! [2]

El error básico del "sistema" de Lifshitz es una falta

[2] Lenin. "El programa agrario de la socialdemocracia en la primera revolución rusa, 1905-1907", en *Obras completas*, tomo XIII, Madrid, Akal Editor, 1977.

de comprensión de la teoría marxista de estructura y superestructura. El "sistema" de Lifshitz está construido no sobre clases objetivamente existentes y sus contradicciones, sino sobre la conciencia de esas clases mismas. Las masas todavía no se han desarrollado hasta el punto de luchar conscientemente contra sus opresores, y es por eso que la abrumadora mayoría de los ideólogos de cualquier país determinado está llena de contradicciones.

Según Lifshitz, *las contradicciones de los ideólogos, no derivan de contradicciones en la realidad, sino que más bien son resultado de una falta de claridad en la conciencia de las masas.*

La afirmación de Lifshitz de que "los ideales revolucionarios rara vez se han reflejado directa e inmediatamente en la literatura" es antihistórica y antileninista. Los ideales revolucionarios del campesinado ruso hallaron su expresión directa e inmediata en las obras de Chernishevski, Nekrasov, Saltykov-Shchedrin, Uspenski y otros excelentes escritores que no pertenecían a las clases privilegiadas. Del mismo modo, los ideales revolucionarios del proletariado ruso han hallado su expresión directa e inmediata tanto en las obras de Gorki, como en las de toda la literatura proletaria.

La negación de la naturaleza de clase del artista es una tesis que en realidad empuja hacia las masas las contradicciones contenidas en las obras de escritores y artistas burgueses y aristócratas.

Intentemos examinar algunos de los hechos a la luz de esta "teoría".

Una nueva inteliguentsia que no surgió de la nobleza apareció en el escenario histórico durante las décadas de 1860 y 1890, retratada en *Una familia contaminada* de Tolstoi, en las novelas de Turgueniev *(Padres e hijos)*, en *Mares agitados* de Pisemski. *Con*

las dagas desenvainadas de Leskov, *Los endemoniados* de Dostoyevski, *¿Qué hacer?* de Chernishevski. Todas estas obras reflejaban a esa inteliguentsia en cuanto la realidad objetiva era contemplada desde el ángulo de diferentes clases e incluso diferentes sectores de clase. Las características distintivas de las tendencias sociales de los diferentes sectores de clase dejaron su marca en el retrato de esta nueva inteliguentsia.

¿Cómo podemos explicar el hecho de que Tolstoi, que ya en 1863 había escrito obras profundamente críticas de su propia clase, haya escrito *Una familia contaminada*, comedia calumniosa sobre los nihilistas? ¿Por qué Turgueniev dio en Bazarov una imagen tan distorsionada de la nueva inteliguentsia? Nuestra respuesta es que la explicación debe buscarse en la dinámica de la lucha de clases en Rusia, en la posición peculiar de los diversos sectores de la nobleza en esta lucha. Pero Lifshitz dice: No, eso es "marxismo dogmático". La razón está en otra parte: la clave debe buscarse en el hecho de que "al romper con antiguos principios de sociedades anteriores, los escritores y artistas todavía no eran capaces de hallar en el mundo que los rodeaba ninguna solución de las complejas contradicciones de la historia humana".

Pero "en el mundo que los rodea" [a Tolstoi y Turgueniev, I.N.] existían miembros de la nobleza como Saltykov-Shchedrin y Nekrasov.

¿Por qué los nobles Nekrasov y Saltykov-Shchedrin encuentran en "el mundo que los rodea" la respuesta a esos problemas, por qué su evaluación de la nueva inteliguentsia difiere tan radicalmente de la de Tolstoi y Turgueniev? Porque Nekrasov y Saltykov-Schedrin habían roto completamente con la nobleza, mientras que Tolstoi y Turgueniev seguían expresando las ideas y las tendencias de diversos grupos de la aristocracia.

Si debemos rechazar esta teoría, entonces no queda nada más que explicarlo todo psicológicamente, por los conflictos interiores de esos escritores.

Para Lifshitz estos modos tan contrastantes de retratar la nueva inteliguentsia demuestran, por encima de todo, que las masas vacilaban. A Lifshitz le parece que así está utilizando en forma creativa el juicio de Lenin sobre Tolstoi, una evaluación basada en el hecho de que Tolstoi reflejó la protesta y la indignación de millones de campesinos, al igual que su incapacidad de librar una lucha coherente contra sus opresores. En realidad, sin embargo, Lifshitz en lugar de utilizar creativamente los artículos de Lenin sobre Tolstoi está estandarizando la crítica de Lenin y transformándola en un traje de confección que luego le pone a todos los escritores. Esta esquematización y vulgarización d la estimación de Tolstoi por Lenin, lleva a Lifshitz punto en que, mientras en teoría lucha contra la soci logía vulgar con su psicología mecanicista, en realida está remplazando la sociología por psicología.

Lifshitz cree que cuando los escritores capitulan ante la reacción, ello se debe a las vacilaciones de las masas, a su incapacidad para resolver problemas complejos. Entonces ¿cómo explicaría el hecho de que esos escritores, que demostraron su disposición a romper con el pasado, hayan empezado a capitular rápidamente frente a la reacción y al misticismo en el mismo momento en que las masas mostraban menos síntomas de vacilación, en el mismo momento en que esas masas y sus partidos ofrecían las soluciones más radicales para las contradicciones de la historia humana? Esto es precisamente lo que ocurrió en Rusia durante las sublevaciones de 1905 y de 1917-1919. Nuestra respuesta es que esos escritores se rindieron a la reacción precisamente porque eran los portavo-

ces de la burguesía y de la pequeña burguesía. Las contradicciones de su ambiente burgués despertaron en ellos el deseo de romper con el pasado. Pero sus lazos con sus propias clases propietarias los obligaron a defender la reacción política, a glorificar el misticismo filosófico y religioso, en el mismo momento en que las masas empezaban, por su acción revolucionaria, a amenazar los cimientos mismos de la propiedad.

Lifshitz cree que muchos de los grandes escritores han servido a la reacción por falta de comprensión real. Lenin dijo algo enteramente diferente.

Bogdanov y Bazarov capitularon ante la jerarquía eclesiástica no porque no fueran capaces de "hallar en el mundo que los rodeaba ninguna solución de las complejas contradicciones de la historia humana", como dice Lifshitz. La solución existe, es la que proporciona el materialismo dialéctico. Pero Bogdanov y Bazarov no encontraron esa respuesta porque "el escolasticismo gnoseológico del empiriocriticismo... expresa en última instancia las tendencias y la ideología de las clases enemigas dentro de la sociedad moderna".[3]

Las contradicciones que se encuentran en las obras de muchos escritores y sus limitaciones en la pintura de la realidad, no se debieron a la vacilación de las masas en general, ni a su incapacidad de hallar en la realidad objetiva la respuesta a las contradicciones de la historia humana. Las contradicciones de esos escritores reflejan las contradicciones de la realidad misma. Las contradicciones de las clases propietarias, cuyas tendencias e ideologías se propusieron expresar.

[3] Lenin, "Empiriocriticismo y materialismo histórico", *Obras completas*, tomo XIV, Madrid, Akal Editor, 1977, p. 346.

La "teoría" de Lifshitz de "confusión de clases objetiva" no establece ninguna distinción entre literatura socialista y literatura de las clases propietarias, entre los problemas de la base popular de la literatura socialista y los problemas de la base popular de la literatura de las clases propietarias.

Sobre este punto Lifshitz cree que como las contradicciones constituyen el factor básico en las obras literarias y como tales contradicciones se deben a las vacilaciones de las masas oprimidas, por lo tanto la historia de la literatura no es la historia de la literatura para todas las clases sociales y particularmente, no de las clases propietarias, la nobleza, la burguesía o la pequeña burguesía, sino más bien la historia de la literatura popular, de la literatura de las masas vacilante

¿Ha dejado sus huellas en las obras de los grand escritores la lucha de las masas del pueblo contra s opresores? Seguramente el pueblo ha tenido una tr menda influencia sobre toda la literatura. Ciertamente, la lucha de las masas contra sus opresores ha dejado una profunda marca en las obras de los grandes escritores. ¿Pero eran esos escritores los ideólogos de las masas del pueblo? No. Una abrumadora mayoría de los grandes escritores, antes de la revolución proletaria, eran ideólogos de la nobleza, la burguesía y la pequeña burguesía urbana, pero no del proletariado, el campesinado o las masas trabajadoras.

El pueblo, su arte, su lucha contra sus opresores, tuvieron una tremenda influencia sobre el arte de Cervantes y Shakespeare, Voltaire y Hugo, Stendhal y Balzac, Pushkin y Gogol, Tolstoi[4] y Dostoyevski. Sin analizar el efecto del arte del pueblo sobre estos es-

[4] Quisiera subrayar nuevamente que pienso en el Tolstoi anterior a *Una confesión* y *Anna Karenina*. [I.N.]

critores, sin determinar más exactamente la manera como la lucha de las masas del pueblo se reflejó en su arte, cualquier estudio de su obra sería un absurdo formalista o un esquematismo sociológico y parodia del marxismo. Pero, cuanto más completa y precisamente determinemos el carácter de la influencia del arte popular sobre sus escritores, y la índole de su actitud hacia la lucha del pueblo contra sus opresores, más claramente veremos que esos escritores fueron los ideólogos de la aristocracia, la burguesía, la clase media reaccionaria, la pequeña burguesía, pero no del campesinado, no de las masas trabajadoras.

Lifshitz se burla de quienes buscan los grupos *"supremos"* entre la burguesía y la nobleza, a los cuales le atribuyen el arte de Balzac, Shakespeare, Pushkin y Gogol. Pregunta patéticamente: "¿Dónde está la lucha perpetua de *los que tienen* y *los que no tienen?* ¿Dónde está *el pueblo?*"

Nosotros sugerimos a Lifshitz que tenga suficiente valor para afirmar que Balzac era el portavoz del proletariado y el campesinado en lucha. En otras palabras, de los que ocupaban el plano inferior en el conflicto con la nobleza y la burguesía del periodo de la monarquía de julio; que diga que Pushkin y Gogol eran los ideólogos del campesinado ruso y que, a pesar de las vacilaciones características del campesinado ruso, reflejaron la lucha perpetua de *los que tienen* y *los que no tienen;* que Tolstoi en su *Una familia contaminada,* e incluso en *La guerra y la paz,* se adelantó como portavoz del campesinado; que Dostoyevski reflejaba la lucha perpetua entre *los que tienen* y *los que no tienen,* y se convirtió en el ideólogo del pueblo, de las masas, y no de la reacción.

Yo sigo creyendo que Shakespeare era un escritor para nobles, y Balzac un escritor de la burguesía; que

Pushkin, Gogol y Tolstoi, hasta la década de 1870, representaron a la aristocracia, y que Dostoyevski era un escritor de la clase reaccionaria.

Lifshitz piensa como un metafísico; cree que, mediante la disociación de la "lucha de clases del socialismo" puede, o bien alinear a Gogol con la "pequeña aristocracia terrateniente" y admitir que "toda la historia del arte mundial expresa apenas una disputa menor entre varias clases de parásitos sobre alguna presa", o aceptar a Balzac y Gogol como portavoces de la "lucha perpetua entre *los que tienen* y *los que no tienen*", como ideólogos del pueblo, como luchadores por el socialismo.

Yo creo que el arte creativo de Balzac y Gogol es importante para nosotros, no porque hayan sido escritores de tal o cual clase propietaria o grupo social, sino en relación con la significación objetiva de sus obras en la lucha entre las tendencias revolucionaria y reaccionaria de su época, en relación a su importancia objetiva para el triunfo del socialismo sobre el fascismo y el imperialismo.

Debido a las contradicciones del mundo de la propiedad, su arte ha tenido y todavía tiene una tremenda significación objetiva, aun cuando fueron ideólogos de las clases explotadoras. En eso reside su fuerza; pero el hecho de que hayan sido ideólogos de las clases explotadoras fue también el origen de sus fatales defectos. Sin una consideración de esos defectos, es imposible evaluar correctamente sus obras.

Lifshitz no comprende la profunda diferencia de principio entre la literatura del periodo del socialismo y la literatura del periodo anterior a la Gran Revolución Socialista. No distingue entre la influencia de la victoria del socialismo en la Unión Soviética, sobre las obras de hombres como Jean-Richard Bloch o León

Feuchtwanger y la influencia de la lucha de las masas trabajadoras del siglo XIX sobre los escritores de ese periodo.

Tampoco comprende que no es posible reunir los aspectos "populares" de los reformistas con el aspecto "popular" de la literatura socialista; menos aún es posible identificar, por lo que respecta al arte popular, las obras de los realistas burgueses franceses del siglo XIX (que eran incomparablemente menos democráticos que los reformistas) con la base popular de la literatura socialista. Un auténtico arte popular sólo puede ser creado en una sociedad socialista.

No es suficiente con hablar de *La guerra y la paz* como un reflejo realista de la vida que retrata, de la naturaleza de clase y la base popular de esta gran obra, debemos responder a la siguiente pregunta: ¿qué condiciones de clase en el ambiente de la aristocracia rural usa determinaron que la novela *La guerra y la paz* —que la nueva inteliguentsia atacó vehementemente porque predicaba la rehabilitación de las antiguas relaciones sociales feudales—, qué decidió que semejante novela resultara ser una obra maestra del siglo XIX?

Los errores de Lifshitz se reducen, invariablemente, a pasar por alto la lucha de clases, a sustituir el análisis marxista leninista por la concepción de Taine de la época y el pueblo que crean literatura contemporánea.

En lugar de una historia de la literatura que sea la historia de la lucha de clases librada por medio de la pluma en el frente literario, Lifshitz nos ofrece los anales de la confusión literaria de las clases.

El camarada Rosenthal ha escrito que un gran escritor es capaz de reflejar profundamente la realidad, aparte de su visión del mundo y aparte de que com-

prenda o no esa realidad.[5] Citando las famosas palabras de que "como todo gran artista de verdad, ha tenido que reflejar en sus obras, si no todos algunos de los aspectos esenciales de la revolución",[6] el camarada Rosenthal añade: "Aquí Lenin tiene presentes, particularmente, los *atributos creativos* [cursivas de I.N.] del escritor, pues según su visión social, Tolstoi "visiblemente no comprendía" la revolución y "visiblemente se apartó de ella". Siempre he pensado, y todavía pienso, que en este caso Rosenthal no entiende a Lenin. Compara los "atributos de clase y los atributos creativos del escritor".

En efecto, si un escritor es capaz de mostrar un aspecto u otro de la realidad, aparte de su distinción de clases ¿entonces por qué Tolstoi se mostró tan impotente cuando se adelantaron los obreros y los revolucionarios? La respuesta de Lenin es: porque "es absolutamente imposible para Tolstoi comprender el movimiento de los trabajadores y su papel en la lucha por el socialismo";[7] pero Tolstoi, según Lenin "mantiene el punto de vista del campesino patriarcal e ingenuo"[8] y por eso "refleja sus sentimientos con tal fidelidad".[9] Así, Lenin declara que Tolstoi era capaz de reflejar no toda la revolución, sino solamente algunas de sus fases, y solamente aquellas fases que él, como portavoz de las ideas y los estados de ánimo de millones de campesinos, había captado. Decir que un escritor, por la mera virtud de sus "atributos creativos",

[5] *Literatúrnaya Gazeta*, num. 6, 1933. [A.F.]
[6] Lenin, "León Tolstoi, espejo...", *op. cit.*, pp. 212-219.
[7] *Ibid.*
[8] Lenin, "L. N. Tolstoi y el movimiento obrero contemporáneo", en *Obras completas*, tomo XVI, Madrid, Akal Editor, 1977, p. 329.
[9] *Ibid.*

es capaz de retratar algo aparte de su comprensión de ello, equivale a decir que un gran escritor o un genio está por encima de las clases.

Sobre la base de esto, me opongo a cualquiera que malinterprete las palabras de Lenin de que el gran escritor refleja "algunos de los aspectos esenciales de la revolución". Sobre todo me opongo a Rosenthal que reduce la pintura de la realidad por un escritor a "atributos creativos", y que escribió: "Decir que un genio, gracias a sus 'atributos creativos' refleja las fases más esenciales de la realidad aun cuando no las comprenda, significa negar el carácter de clase del genio y su experiencia artística, aparte de los deslices de la lengua que puedan hacerse sobre el tema."

Es evidente que aquí nos ocupamos de Rosenthal y no de Lenin. Lenin no usó términos como "atributos creativos". Todo esto viene de nuestra terminología del oficio. Lenin escribió simplemente: "Un gran escritor." Es evidente que la frase "desliz de la lengua" se refiere a Rosenthal y no a Lenin. Es obvio hasta para Lifshitz.

La sociología vulgar es el azote de nuestra crítica. Pero luchar contra la sociología vulgar por medio de un neo-Taine-ismo y el subjetivismo popular de Lifshitz, equivale a tratar de apagar un fuego echándole petróleo.

Debemos mantener una actitud cuidadosa y crítica hacia nuestra herencia literaria. Pero declarar a todos los escritores del pasado portavoces "universales" de los intereses del pueblo, equivale a rechazar la teoría de la herencia de Lenin y el enfoque de clase de nuestra herencia cultural y, finalmente, se resuelve en reducir a cero la diferencia entre realismo socialista y el realismo de la aristocracia y la burguesía, entre Tolstoi y Turgueniev, Saltykov-Shchedrin y Gogol, Gorki y Dostoyevski.

CÓMO SE ESCRIBEN LAS REFUTACIONES

MIJAÍL LIFSHITZ

El profesor Nusinov se queja de que alguien pretende atribuirle la teoría de que Cervantes, Shakespeare, Voltaire, Goethe y Pushkin fueron ideólogos del "proletariado y el campesinado". En realidad, afirma el profesor Nusinov, todos esos escritores fueron ideólogos de la aristocracia, la burguesía, grupos reaccionarios y la pequeña burguesía. En suma, *ideólogos de clases explotadoras.* Intente demostrar, dice irónicamente Nusinov, que Pushkin y Gogol fueron los ideólogos del campesinado ruso.

Sugerimos a Lifshitz que junte valor suficiente para afirmar que Balzac fue portavoz del proletariado y del campesinado en lucha...

Me gustaría hacerle a Nusinov una contrapropuesta, que él tenga el valor de declarar que *Ilusiones perdidas* de Balzac o *Boris Godunov* de Pushkin, expresan la *ideología de la explotación,* que allí reside el valor de esas obras.

Hubo una época en que Nusinov no vacilaba en ser tan "valiente". "¿Cuál es el criterio objetivo de una obra de arte?" preguntó una vez en un artículo dedicado al problema, y respondió inmediatamente: "El arte creativo sirve a la *preservación de las clases,* a la *consolidación de las clases.* Es artístico o inartístico en proporción a su capacidad de cumplir esa función, *sin depender de la idea subyacente.*"[1]

[1] "What is the objective criterion of a work of art?", *Literature and Marxism,* núm. 1, 1931.

¡Eso es lo que se llama coherencia! ¿Por qué fue grande Gogol? Porque ayudó más que otros autores a "preservar" los terratenientes. ¿Dónde está la grandeza de todos los escritores clásicos del pasado? En el hecho de que fueron los más coherentes y fieles "ideólogos de las clases explotadoras". Así hablaba el valiente Nusinov. "Un gran escritor es uno cuya actividad creativa da una expresión sintética y típica de la psicoideología de su clase."

Tomemos un ejemplo: ¿cuáles escritores contemporáneos occidentales están más cerca del arte verdadero: los que reflejan la realidad acercándose a las ideas del comunismo o los que están más cerca de la reacción? *Los últimos,* dice Nusinov, en plena consonancia con su teoría.

Vale la pena señalar que sólo producen obras maestras los escritores que expresan sintéticamente la visión de quienes se apartan del mundo secular o se retiran dentro de sí mismos, comprendiendo que todo lo que hay de valor está en el pasado. Sólo pueden crear los escritores que aceptan, en el espíritu del eclesiasticismo, la inutilidad del mundo (Proust, Joyce).

Esta conclusión no es sorprendente, se desprende de la premisa básica de Nusinov, el gran escritor de una clase decadente es el más decadente. Y, por el contrario, entre los escritores occidentales, los que tienen menos probabilidades de alcanzar la inmortalidad son los que tratan de romper con su clase, los que se rebelan contra la explotación y tratan de encontrar algún otro camino. Eso es evidentemente un error de su parte; no toman en consideración el hecho de que los grandes escritores del pasado fueron los que expresaron más plenamente "la ideología de las clases explotadoras".

¡Linda teoría! Debemos señalar que sus defensores se encuentran en una posición sumamente incómoda, pues inmediatamente surge la pregunta: ¿y qué va a hacer la sociedad comunista con *Don Quijote, Evgueni Oneguin* y otras expresiones artísticas de la explotación? Eso es muy simple, respondió el valiente Nusinov en 1930: los arrojará al "desván de la historia".

Cervantes, Shakespeare, Molière, Pushkin, Gogol, Tolstoi, Dostoyevski, crearon imágenes de la ciencia social de su clase... El fin de la sociedad de clases será también el fin de sus imágenes. Cuando los hombres hayan perdido poder sobre los hombres, cuando las clases y la propiedad hayan sido destruidas, esas imágenes perderán toda su significación "universal".

Con la victoria del socialismo —predecía Nusinov— la literatura clásica perderá todo interés estético para la humanidad. Hasta cierto punto exceptuaba a *Faust* y *Hamlet*. Tales obras "pueden atraer a la humanidad por cierto número de generaciones, pero finalmente con la destrucción final de todo lo que se haya preservado del capitalismo, también ellas pasarán al pasado, igual que las edades que les dieron nacimiento".

Desde luego, hoy Nusinov expresa su posición en forma mucho más cautelosa. Si Shakespeare, Pushkin y Gogol son meramente "artistas de clases propietarias" ¿cuál es entonces su significación para gentes cuya tarea es la lucha contra toda suerte de sucia propiedad? Para responder a esta pregunta, Nusinov traza una distinción rígida entre el *carácter de clase* de una obra de arte y su papel en la *lucha de clases*.

Creo que el arte creativo de Balzac o Gogol es de importancia para nosotros, no porque hayan sido escritores de tales o cuales clases propietarias o grupos so-

ciales, sino en proporción a la significación objetiva de su obra en la lucha entre las tendencias revolucionaria y reaccionaria de su tiempo, en proporción a su importancia objetiva para el triunfo del socialismo sobre el fascismo y el imperialismo.

¡Encantador! Nusinov ha desperdiciado bastante tinta para demostrar el carácter propietario y explotador de las grandes obras de arte del pasado, y ahora esto resulta ser totalmente *insignificante*. La tarea del historiador literario parece ser el estudio del curso objetivo del desarrollo literario. Si debemos creer en Nusinov, el carácter de clase de la actividad literaria no tiene ninguna significación en este campo.

El análisis de clase es un juego sin sentido; sólo es necesario y útil para quienes hacen de él la profesión de su vida. Por lo que respecta a la lucha por el triunfo del socialismo, es inútil, como lo reconoce el propio Nusinov. *Un auténtico análisis de clase sólo se inicia onde nuestros sociólogos guardan sus armas.* Esta nueva y a la vez vieja tendencia de la sociología vulgar ya ha sido señalada. Apenas surge la cuestión de la significación para nosotros del arte clásico, según la expresión de Nusinov, de su "importancia objetiva" en el triunfo del socialismo, tales personas renuncian apresuradamente a todo análisis de clase. Presumiblemente no tiene importancia si los maestros de la literatura "eran escritores de tales o cuales clases propietarias o grupos sociales".

Pero ¿por qué no tiene importancia? ¿Cómo podemos definir la significación objetiva de la obra creativa de un escritor, si dejamos de lado su actitud hacia la opresión y la explotación? ¿Hay alguna diferencia entre Pushkin, Gogol, Tolstoi, Chejov por un lado, y Bulgarin, Katkov y Suvorin, por el otro? Desde el pun-

to de vista de Nusinov, son todos iguales. Todos son "ideólogos de las clases explotadoras" o de las "clases propietarias". ¡Pero continúe! Demuestre que Bulgarin y Katkov desempeñan objetivamente un gran papel en la lucha contra el fascismo, porque, desde su punto de vista, no tiene importancia si una obra particular fue escrita en defensa de la explotación y la opresión del hombre por el hombre, o en protesta contra esa opresión.

Recordemos: en 1934, para confirmar su teoría de la división de clases objetiva, Nusinov se refirió a la obra de... el guardia blanco Shulgin, *El año 1920*. Shulgin había escrito su obra para los emigrados blancos, pero resultó ser esclarecedora para el lector proletario también. Lo mismo puede decirse de Gogol, Pushkin y otros "escritores de las clases propietarias". El equivalente social de su obra creativa era una especie de guardiablanquismo hoy extinto; pero "objetivamente" colaboraron, como hasta hoy lo hacen, para luchar contra el fascismo y el imperialismo.

Nusinov llama a esto "contradicciones del mundo propietario". Su filosofía del arte creativo se basa en los dos postulados siguientes: (1) Toda la literatura es creada por hombres como Shulgin; (2) esta literatura de explotadores y propietarios tiene "objetivamente" una gran significación artística y revolucionaria.

¡Falso! Esa separación de la posición *de clase* del escritor del contenido real y *objetivo* de la lucha de clases es, en realidad, puro menchevismo.

Ahora podemos comprender el razonamiento de Nusinov.

En nuestro artículo "Crítica leninista" hablábamos de la inmadurez de los movimientos de masas, y su crecimiento contradictorio en el curso de la historia que explican en forma excelente las contradicciones

de las obras de grandes escritores, artistas y humanistas del pasado. Y aquí Nusinov se indigna: ¿Qué? ¡Entonces las masas son las culpables! "Según Lifshitz, aparentemente los Kavelins, los Aksakovs y los Fets no fueron los ideólogos de las clases explotadoras." No es así, desde luego los Kavelins fueron ideólogos de la explotación de clases, pero si quiere usted refutar el pasaje anterior, demuestre primero que los Kavelins fueron grandes escritores, artistas y humanistas del pasado; sólo que si incluye usted, junto con los Kavelins a escritores como Pushkin, Gogol (hasta sus *Pasajes selectos*), y Tolstoi como "ideólogos de las clases explotadoras", lo lamento porque nadie lo escuchará.

A fin de demostrar que los grandes escritores artistas y humanistas del pasado eran ideólogos de la explotación de clases, Nusinov se refiere a... los Strues, los Shchepetovs y "sus predecesores", y también los mencheviques, los revolucionarios sociales, los colaboradores de *Novaya Yizn* y hasta Bogdanov y Bazarov. Para Nusinov todos ellos son grandes escritores, artistas y humanistas del pasado. Añádase a ellos Shulgin, y tenemos el cuadro completo de la literatura mundial.

Todo el razonamiento de Nusinov está lleno de absurdos tan increíbles como éste: por ejemplo, utiliza *Una familia contaminada*, de Tolstoi —una pobre caricatura que consideró tan mala que le dio vergüenza publicarla— como argumento contra nosotros; igualmente evoca *Mares agitados*, de Pisemski; *Con las dagas desenvainadas*, de Leskov, etc. Podríamos agregar a la colección de nuestro profesor dos comedias fracasadas de Goethe, escritas contra la Revolución francesa, órdenes oficiales del mismo Goethe; circulares de Saltykov-Shchedrin, el libro en que Voltaire registraba los beneficios de las especulaciones de su

fiel Hirschell, registros falsificados por Bacon y servirles peticiones de Petrarca solicitando ayuda económica. No puede quedar duda sobre el carácter explotador de esta "literatura".

Aun el sol de la literatura tiene manchas; sin embargo, el sol no consiste únicamente en manchas, Gorki hizo una observación excelente sobre las gentes que, como Nusinov, le ladran al sol:

Es una característica mezquina y baja la de negar todos los colores brillantes y pintar el mundo de un gris uniforme... Obsérvese nada más cuánto tiempo recordamos que Pushkin escribió cartas halagadoras a Nicolás I, que Nekrasov jugaba a las cartas, que Leskov escribió *Con las dagas desenvainadas*. Ése es el signo de la memoria de hombres pequeños que disfrutan señalando los defectos de los grandes con el fin de rebajarlos así su propio nivel.

Pero particularmente divertido es el hecho de qué después de citar sus ejemplos, Nusinov escribe:

Debido a las contradicicones del mundo propietario su arte [el arte de Balzac y Gogol] ha tenido y todavía tiene una tremenda significación objetiva, aun cuando fueran ideólogos de las clases explotadoras. En eso reside su fuerza. Pero el hecho de que fueran ideólogos de las clases explotadoras, es también el origen de sus fatales errores. Sin una consideración de esas fallas, es imposible evaluar correctamente sus obras.

¡Ahí está! Lo que "ha tenido y todavía tiene una tremenda significación objetiva" en la historia de la literatura, sólo genera cosas insignificantes y "errores fatales". En consecuencia, las grandes obras de arte (que, como todo el mundo sabe, no están formadas por defectos solamente) fueron creadas contrariando los inte-

reses de las clases explotadoras y *a pesar* de esos intereses. Por consiguiente, el análisis de clase consiste, precisamente, en discriminar entre los méritos y los "errores fatales" del arte del pasado, entre la defensa de los ideales propietarios y el ataque a ellos, entre lo que es artístico y lo que no lo es. Y sin embargo, sí nos dice que el carácter de clase de una ideología, la base misma de toda obra, *no tiene importancia* en la determinación de su significación objetiva.

Pero es posible que hayamos interpretado mal a Nusinov. Es posible que quiera decir que *Una familia contaminada* de Tolstoi tuvo "una tremenda significación objetiva". Parece ser que es exactamente así que debemos entender a nuestros sociólogos. Los defensores de Nusinov, en efecto, creen por ejemplo que *Almas muertas* surgió del deseo de consolidar la explotación de los siervos y, sin embargo, objetivamente, esta obra le Gogol tuvo la "tremenda significación objetiva" de una obra de arte grande y progresista. En la terminología de nuestros sociólogos, es esto una contradicción entre *"origen"* y *"función"*. Terratenientes y explotadores crearon espléndidas obras de arte en interés propio, pero la "función" de tales obras, a pesar del hecho de que habían sido escritas en defensa de la explotación, fue servir a la causa de los trabajadores y los campesinos. Según esta teoría vulgar, la única diferencia entre la ideología de la explotación y el pensamiento social progresista es *subjetiva:* ambas son justas y grandes a su modo, pero *objetivamente* esos intereses opuestos coinciden y se unen en los mismos "valores espirituales".

Así la "objetividad" llega a ser completa. Tan completa, en efecto, que es sorprendente cómo Nusinov se proclama a sí mismo guardián de la teoría marxista de la lucha de clases. Porque son Nusinov y sus amigos

quienes niegan todo criterio objetivo de clases en la evaluación de un significado artístico y social de las obras maestras literarias. Por lo tanto ¿qué derecho tienen a declarar que la influencia de la ideología de clases explotadoras sólo generó "errores fatales" en la literatura? ¿Y de dónde surgen *los méritos?* ¿Tienen algún equivalente social, o son simplemente un don del cielo sin origen alguno?

No hay elección: es preciso afirmar que todo el *desarrollo artístico* de la humanidad, todos los *méritos* del arte clásico se originan simplemente como expresión regular de la ideología de las clases explotadoras y propietarias, o bien comprender que los grandes logros del arte surgieron en el proceso de la lucha contra esta ideología, a medida que el arte se aproximaba al pueblo.

A fin de comprender completamente a Nusinov es necesario comprender su posición original. Él ataca a Plejánov, quien creía correctamente que existe una diferencia objetiva, no subjetiva, entre ideas verdaderas y falsas, entre la ideología de la explotación y la simpatía por las masas oprimidas. Plejánov sostuvo que todo gran arte creativo se basa en un contenido verdadero y progresista. Fue desde este punto de vista que condenó la degradación intelectual del arte burgués. Indudablemente había errores en la exposición de Plejánov de este pensamiento, pero sin embargo, era la mejor parte de su teoría estética, una parte relacionada con la herencia de Belinski, Chernishevski y Dobrolyubov y preciosa para todos los marxistas.

En contra de esta opinión, Nusinov moviliza los peores aspectos de la opinión de Plejánov, concretamente su relativismo sociológico. Puesto que todo es contingente, argumenta el prudente sociólogo, todo es igualmente permisible. La reacción, el egoísmo y la false-

dad, pueden servir de base para un gran arte. No es verdad que una obra sea artística sólo cuando retrata fielmente la realidad. "El carácter artístico", escribe Nusinov, "consiste *no en el retrato realista de la realidad,* sino en la expresión de la interpretación de la realidad por una clase determinada".

Si la falsedad y la defensa de la explotación no pueden servir como base de una genuina obra de arte, entonces ¿cuál es la verdad? pregunta Nusinov. La verdad es simplemente *"la profunda conciencia del autor"*. Una obra es artística si corresponde, no a la realidad exterior, sino a *"la verdadera, profunda conciencia"* de una clase determinada. Y para excluir cualquier duda posible, Nusinov agrega una aclaración:

> El concepto de "idea falsa" no es idéntico al de verdad absoluta, justicia absoluta. Es un concepto de clase. Lo verdadero y lo falso dependen de las pautas de una clase determinada. La idea de una obra es falsa si es falsa desde el punto de vista de la conciencia de esa clase determinada; es verdadera, si corresponde a la conciencia verdadera de esa clase; es falsa si el autor, al exponerla, *no cree* en ella; *no es falsa* si *el autor está profundamente convencido de su verdad.* Y todo esto es *bastante independiente de si es una idea reaccionaria o progresista, de si lleva a la distorsión de la realidad o a su retrato fiel.*[2]

Es perfectamente evidente que la sociología vulgar desemboca en el *absurdo puro*. Hasta el fascismo, según Nusinov, puede producir "valores espirituales". Nusinov demuestra con gran detalle que las ideas más antisociales, predatorias y falsas, son capaces de pro-

[2] I. Nusinov. "What is the objective criterion of a work of art?", *Literature and Marxism,* núm. 1, 1931, pp. 28-29, 31-34. [Cursivas de ML.]

ducir obras maestras artísticas, en la medida en que tales ideas contribuyen a la "autopreservación" de las clases propietarias y mantienen la fe en la importancia de su posición dominante. Ahora es evidente por qué, desde el punto de vista de Nusinov, *no tiene ninguna importancia* si un escritor defiende a las clases explotadoras o no. Desde el punto de vista sociológico, la verdad y la falsedad, la revolución y la reacción, son igualmente justas, igualmente buenas. Es posible *creer* en la explotación, tal como durante la Edad Media la gente creía en el demonio.

Nuestros nuevos defensores del misticismo argumentan muy al estilo de Don Quijote en el momento de la interpretación filosófica: hay tantas verdades como puntos de vista. "Lo que para ti es una bacía de barbero, para mí es el yelmo de Mambrino, y para otros es otra cosa." En la raíz de todo el pensamiento de Nusinov se encuentra el más vulgar *subjetivismo* idealista. Y, contrariamente, ese subjetivismo lleva a nuestro sociólogo a un no menos vulgar *objetivismo,* que lo obliga a elevar los "valores espirituales" más allá de los límites del análisis de clase. Él no ve ninguna diferencia entre el yelmo de Mambrino y una bacía de barbero, entre Pushkin y Kukolnik, entre *La guerra y la paz* y *Una familia contaminada* de Tolstoi, entre la verdad y la falsedad, entre los movimientos progresistas y reaccionarios en la historia, entre la grandeza de la literatura clásica y la defensa de la ideología de clases explotadoras.

Esta teoría cínica niega la propia base *realista* del arte, tanto como su reflejo de la realidad. A fin de demostrar la abrumadora relatividad del punto de vista de las diversas clases, Nusinov cita contra nosotros *Una familia contaminada* de Tolstoi y una serie de otras obras que retratan el mismo tipo social. Es inte-

resante observar que Nusinov ya citó este ejemplo antes... contra la *teoría de la representación* de Lenin. En su artículo sobre "Problemas de la significación del arte creativo", escribe Nusinov:

Muy frecuentemente nos encontramos con dos visiones radicalmente opuestas y dialécticamente falsas del problema de la significación objetiva de la obra literaria. La primera consiste en ver a la literatura como una *representación de la realidad;* la otra, en comparar al escritor con el científico y en asegurar que ambos persiguen *el conocimiento de la vida,* difiriendo únicamente en sus medios de conocimiento: el científico llega a él a través de métodos de investigación, mientras que el escritor utiliza la imaginación... El escritor no es ninguna cámara fotográfica; una obra de arte no es una instantánea, y *la literatura no es un espejo... Los defensores de la teoría de la representación no son materialistas dialécticos, sino esencialmente sensualistas...* Desde este punto de vista es imposible explicar por qué diferentes escritores han pintado el mismo acontecimiento de manera muy distinta.[3]

Luego siguen ejemplos familiares: *Una familia contaminada,* de Tolstoi, *Los endemoniados* de Dostoyevski, *Padres e hijos* de Turgueniev. "Si la literatura es *objetivo 'conocimiento de la vida'*, entonces es incomprensible cómo estos tres grandes escritores pudieron presentar el mismo fenómeno contemporáneo de modos tan diferentes."

Algunas personas creen, algo ingenuamente, que podría ser aconsejable conservar un vestigio de sociología vulgar en la literatura, como evocador de la lucha de clases. Es un hecho reconocido que los sociólogos van

[3] *Russian language in the Soviet school,* 1929, núm. 1, pp. 9-13 [Cursivas de M.L.]

demasiado lejos, pero sus intenciones son buenas y revolucionarias. Y por lo tanto, para mantener el equilibrio, no se les debe criticar demasiado duramente. Esta actitud es resueltamente incorrecta, porque se basa en la confusión de cosas tan diferentes como *pacificación* y *lucha en dos frentes.*

No es necesario reiterar que la sociología vulgar y el formalismo, diferentes como son, están estrechamente aliados. Cuanto más erradiquemos de nuestra literatura todo vestigio de sociología burguesa, aunque sea en su forma seudomarxista o seudorrevolucionaria, más claramente veremos el contenido real de la lucha de clases en la historia, y mayor éxito tendrán nuestros esfuerzos por desarrollar la cultura socialista.

CAMBIEMOS EL CURSO DE LA DISCUSIÓN

FIÓDOR LEVIN

Se están haciendo intentos de relegar toda la obra creativa de este o aquel autor a la ideología del ala izquierda de la sección derecha, o del ala derecha de la sección izquierda, de determinado grupo o estrato social particular. Todo esto no está muy lejos de lo que podría ser llamado Perevsrzev-ismo, cuando Focht, por ejemplo (uno de los discípulos de Pereversev), analizando a Lérmontov, citaba un pasaje sobre un "corcel que contempla de lado las crestas de las olas embravecidas" y trataba de distorsionar la frase "mirando de lado", para convertirla en prueba directa de determinadas tendencias sociales por parte de Lérmontov.

Es bastante evidente que nuestros estudios de literatura marxista no pueden avanzar sin una resuelta denuncia de tales "teorías". Los recientes artículos del camarada Lifshitz y otros se dirigen contra tales distorsiones del marxismo, y cumplen un servicio útil. Sin embargo, los problemas que enfrentamos exigen un enofque metódico correcto. Pero un escrutinio cuidadoso de los ensayos de Lifshitz y sus compañeros de armas, que critican a Nusinov, Dinamov y otros, revela unas cuantas "confusiones" que constituyen tales distorsiones del marxismo que amenazan llevar por mal camino toda la corriente de la lucha contra el esquematismo y la vulgarización.

La primera confusión aparece en "Crítica leninista" de Lifshitz, donde afirma:

La naturaleza de clase de los fenómenos espirituales es determinada no por su colorido subjetivo, sino por la profundidad de su comprensión de la realidad. De ese mundo objetivo proviene el colorido subjetivo de la ideología de clase. Es una *conclusión* y no una *premisa.* El hombre que es capaz de elevarse hasta odiar la opresión y la falsedad en *todas* sus manifestaciones y formas en la vida social de su época se convierte en ideólogo de la clase revolucionaria. El hombre que está completamente inmerso en su existencia individual, en su aislamiento básico, permanece eternamente bajo la influencia de la ideología reaccionaria. En contraste con el marxismo dogmático de los mencheviques y los economistas, Lenin demostró que la conciencia de clase no surge automáticamente. Nadie nace ideólogo de una clase definida.

Resalta la siguiente afirmación: "El colorido subjetivo de la ideología de clase... es una *conclusión* y no una *premisa.*" Si el camarada Lifshitz espera hacer pasar esta tesis como leninismo, quedará tristemente decepcionado. Esto no es en absoluto una posición leninista, y muchos de los errores subsiguientes de Lifshitz derivan de aquí. "El colorido subjetivo de la ideología de clases" es inherente a la propia división en clases de la sociedad, a las divergentes actitudes de esas clases hacia los medios de producción y hacia las diferentes posiciones que ocupan los hombres en la productividad social. El hombre no es una tabla rasa, y no vive en un vacío. "Algunos nacen con una cuchara de plata en la boca, otros no tienen una olla en qué cocinar." Algunos heredan, desde el día de su nacimiento, propiedades, fábricas, bancos; otros, apenas la perspectiva de vender su fuerza de trabajo. Su conciencia de clase, condicionada por su posición y educación, empieza a formarse desde la infancia y allí se encuentra la "*premisa*" incontestable.

Naturalmente esto no agota el tema. El desarrollo anterior, "la vida de todas las clases de la sociedad en todas sus manifestaciones, mentales, morales y políticas", como señala Lifshitz, modifica y desarrolla esa "premisa" y da el total, la "conclusión" que (para individuos y ocasionalmente para grupos) puede resultar remota con respecto a la "premisa", e incluso contradictoria. Tolstoi, por ejemplo, nació miembro de la aristocracia rural, y se convirtió al campesinado patriarcal. Y hay muchos ejemplos semejantes. También es inequívoca la tesis avanzada hace mucho tiempo por Lenin: que el socialismo científico no es un mero desarrollo de la conciencia inmediata de los trabajadores (ese desarrollo no llevaría más allá del sindicalismo), sino la suma total de toda la historia humana y sus realizaciones más altas.

Sin embargo, todo esto no autoriza a ignorar tal "premisa", tal punto de partida, como la ideología de clase, derivada de la situación real de las clases, de los intereses de clase. Lifshitz, en particular, ignora ese punto de partida. Es por esta razón que, interesado sólo en la conclusión, sólo en el total de la visión del mundo de este o aquel ideólogo, repudia por completo el problema de las raíces de clase, del carácter de clase, de la creatividad de determinado autor. Además, Lifshitz considera "psicológicas" definiciones como "ideólogo de la burguesía media". En el mismo artículo habla con total desdén de nuestra manera corriente de deducir los objetivos de un escritor de la psicología de un estrato determinado de la pequeña burguesía. "En nuestros libros de texto se sigue presentando a Anatole France como un ideólogo de la 'burguesía media', y a Romain Rolland como un 'humanista pequeñoburgués'. La clasificación en *tipos psicológicos*

oculta por completo la cuestión básica de la actitud del escritor hacia la revolución." [Cursivas de F.L.]

En una palabra, la "burguesía media" y la "pequeña burguesía" constituyen, todo considerado, "tipos psicológicos". Esto Lifshitz nos lo presenta como leninismo: lo cual no aceptamos. Las consecuencias de estas confusiones son inevitables. Lifshitz ataca furiosamente todos los esfuerzos por revelar las raíces de la clase de la creatividad de tal o cual artista y se burla de la tendencia a determinar precisamente qué estrato de clase representa el artista.

"Además", escribe Lifshitz, "en ningún lugar de las obras de Lenin encontramos ninguna definición supuestamente exacta pero efectivamente vulgar, de la naturaleza de clase de Tolstoi, como las que tanto aman nuestros 'sociólogos'."

Naturalmente, Lenin no medía la situación de Tolstoi por el método de Nusinov. Así escribió:

Por su origen y educación, Tolstoi pertenecía a la alta nobleza terrateniente de Rusia. Rompió con todas las ideas habituales de ese medio, y *en sus últimas obras* atacó con una violenta crítica todas las modernas instituciones estatales, eclesiásticas, sociales y económicas, basadas en la esclavización de las masas, en su miseria, en la ruina de los campesinos y de los pequeños propietarios en general, en la violencia y la hipocresía que impregnan totalmente la vida actual [1] [Cursivas de F.L.]

Y más adelante dice Lenin:

Tolstoi adoptó el punto de vista del campesino patriarcal ingenuo e introdujo la psicología de ese campesino en su crítica y su doctrina.

[1] Lenin, "L. N. Tolstoi y el movimiento obrero", *op. cit.*, pp. 328-329.

Si los millones de campesinos patriarcales ingenuos, cuyo punto de vista Tolstoi adoptó *en sus últimas obras,* no pueden ser considerados en modo alguno, un "subestrato" ¿qué decir de la más alta nobleza terrateniente, a la cual Tolstoi pertenecía, y cuyo punto de vista expresó *en sus primeras obras?* ¿No es un poco demasiado exacta para Lifshitz la definición de Lenin de la situación de clase de Tolstoi? ¿No hubiera sido más sencillo proclamar a Tolstoi gran artista del pueblo, sin entrar en circunloquios y ridícula sociología? Sin embargo, a pesar de Lifshitz, Lenin definió correctamente la posición de clase de Tolstoi. "¡Qué escándalo hubieran armado ustedes, mis amigos, si lo hubiera hecho yo!"

Y desde luego se ha producido un escándalo extraordinario. Así, en su artículo "Los detractores de Shakespeare", V. Kemenov, examinando intentos de Friche, Smirnov y Dinamov de determinar la naturaleza de clase del arte de Shakespeare, los rechaza uno por uno. Para Friche, Shakespeare era un noble; para Smirnov era un burgués; mientras que Dinamov lo describe como feudalista al principio del capitalismo.

¿Dónde se encuentra el principal defecto de la concepción de Friche? En su interpretación "antipopular" basada en la aristocratización de Shakespeare...

¿Cuáles son los defectos del punto de vista de Smirnov? Del mismo modo, su interpretación "antipopular" resultante de una reverencia liberal apologética ante la burguesía.

Kemenov señala el hecho de que Friche tenía conciencia de la crítica del capitalismo de Shakespeare, mientras que Smirnov lo veía como un crítico del feudalismo. Por otra parte Dinamov, consolidando a Friche y Smirnov en la afirmación de que Shakespeare era un

noble incipiente capitalista, pierde todos los méritos inherentes a las concepciones de Friche y Smirnov, y adquiere todos los defectos. Kemenov concluye este análisis con la siguiente y patética declaración:

Es imposible interpretar a Shakespeare como el gran poeta popular de Inglaterra y al mismo tiempo como el ideólogo de la nobleza aburguesada, porque esas dos concepciones son absolutamente incompatibles.

Muy bien, por lo tanto Shakespeare no era noble, no era un noble incipientemente capitalista y tampoco era un burgués. ¿Qué era entonces? ¿Tenía una situación de clase? ¿O es que eso existe solamente para los simples mortales, mientras que los dioses del Parnaso planean por encima de las clases? No es posible hallar respuesta directa a estas preguntas en el artículo de Kemenov, pero se nos insinúa que Shakespeare es gran poeta del pueblo (cosa que sabíamos bastante bi antes de la publicación del ensayo de Kemenov), que no deberíamos proseguir la discusión sobre la naturaleza de su actitud hacia su pueblo ni las raíces de clase de su arte, etcétera.

Una concepción similar desarrolla en la misma vena uno de los compañeros de armas de Lifshitz que se oculta bajo el seudónimo de I. Ivanov. Criticando el libro de Krapchenko sobre Gogol, Ivanov da su propia concepción de Gogol:

La historia efectiva sostiene que Gogol se elevó por encima de las restricciones de su propio ambiente y sus intereses egoístas, que detestaba las "almas muertas" de la Rusia aristo-burocrática. Fue especialmente por esta razón que Gogol llegó a ser el gran denunciante de la servidumbre y del salvaje mundo de la propiedad. La historia efectiva asegura que a Gogol no lo perturbaba

el "destino de su clase", su "mística impotencia y bancarrota", sobre lo cual hay muchas cosas ridículas en el libro de Krapchenko. Los tormentos de Gogol se debían a su apasionado amor y su ansiedad por su pueblo y su país. Sólo después de capitular y sufrir una profunda crisis interna provocada por la miserable inadecuación de las fuerzas sociales que podían oponerse al régimen de Nicolás I, empezó Gogol a predicar su utopía reaccionaria, lo que representó la traición de los ideales de liberación. Esto es lo que Krapchenko no entiende. Es por esto que su libro es una negación de las tradiciones de Belinski, Chernishevski y Lenin.

Estas líneas dan testimonio del completo desprecio de Ivanov por los hechos concretos de la historia, hasta su ignorancia de la existencia misma de estos hechos. Habla de la "traición de los ideales de liberación" por Gogol, sin preguntarse hasta qué punto había simpatiado Gogol con esos ideales.

Ivanov habla de la renuncia a la tradición de Belinski ignorando, evidentemente, que Belinski había señalado ciertas notas falsas incluso en el primer volumen de *Almas muertas;* que había señalado notas de simpatía en la descripción de Gogol de "terratenientes a la antigua" y "personajes" similares. A Ivanov no le interesa el hecho de que los eslavófilos, por ejemplo, interpretaran la sátira de Gogol como "reveladora de una necesidad de purificación interna".

Ivanov se niega a comprender que aun cuando "los tormentos de Gogol se debían a su apasionado amor y ansiedad por su pueblo", Belinski veía la felicidad del pueblo en la liberación de los siervos, mientras que la concepción de Gogol de esa felicidad era una vida "apacible" para los campesinos bajo la jurisdicción de un terrateniente patriarcal. En un artículo sobre el cosaco Luganski, Belinski escribió que "un mujik analfa-

beto frecuentemente posee más dignidad innata que un miembro educado de la clase media", pero Gogol retrata al campesino ruso como el tío Mitya y el tío Minyay.

Ivanov no comprende que una de las principales causas de la tragedia de Gogol fue el hecho de que su crítica de la Rusia burocrática y terrateniente de la nobleza, crítica que no se proponía ser destructiva ni revolucionaria, adquirió sin embargo una significación revolucionaria y se convirtió en punto de reunión del movimiento liberador debido a la dialéctica viviente de la historia y a la relación efectiva de las fuerzas de clase.

Después de examinar los puntos de vista de Lifshitz y sus colegas, nos convencemos de que la historia de la literatura no puede estar encarnada en su presentación. Ellos no pueden imaginar cómo las obras de un poeta que surge de la aristocracia pueden transformarse en arte popular; cómo las creaciones de un escritor burgués pueden convertirse en literatura del pueblo.

Y sin embargo, lo que Lifshitz no puede comprender lo percibió claramente Belinski, a quien hasta Lifshitz dirige a otros para su ilustración. Belinski habló del genio creativo nacional de Pushkin, describiendo el *Evgueni Oneguin* como "una enciclopedia de la vida rusa", observando al mismo tiempo su fondo aristocrático.

¿Pero cómo explicar el temor de reconocer a los grandes artistas como ideólogos de la aristocracia o de la burguesía? Para Ivanov, semejante clasificación equivale a ocultar a un gran artista en una estrecha jaula de intereses aristocrático-burgueses, y, según Kemenov:

La exageración de la contribución de las clases explotadoras y el ocultamiento del verdadero papel de las gran-

des masas en la historia de la cultura, crean la impresión de que la gran literatura del mundo surgió *sobre esta misma base* de las inclinaciones mercenarias y egoístas de las clases dominantes. Desde este punto de vista, hasta la apreciación artística de los grandes escritores del pasado, y su significación para la cultura proletaria, están determinadas por el grado de su celo en la defensa de los intereses de las clases dominantes; o sea, para decirlo claramente, por la medida en que su genio creativo estaba impregnado del espíritu de despreciable explotación y servil sicofancia.

Nusinov sugiere a Lifshitz que demuestre que Pushkin y otros no eran "ideólogos de las clases explotadoras". A Lifshitz eso le provoca un disgusto increíble.

Me gustaría hacerle a Nusinov una contrapropuesta: que él tenga el valor de declarar que *Ilusiones perdidas* de Balzac, o *Boris Godunov* de Pushkin, expresan la *ideología de la explotación*... Escuchando a nuestros sociólogos, se podría pensar que toda la historia del arte del mundo expresa sólo una batalla menor entre diversos tipos de parásitos sobre alguna presa. ¿Y es eso toda la lucha de clases? ¿Dónde quedan las contradicciones de clase básicas de cada época histórica? ¿Y dónde está la lucha perpetua de *los que tienen* y *los que no tienen?* ¿Dónde está *el pueblo?*

Todo esto parece terriblemente r-r-revolucionario. Pero en realidad es antihistórico y ajeno al marxismo. Lifshitz realiza una trasposición "menor" y remplaza la "ideología de las clases explotadas" por la "ideología de la explotación". Sin embargo, ambas cosas no son en modo alguno la misma. Las clases explotadoras son la nobleza y la burguesía. Su dominio durante determinados períodos históricos fue indispensable y tolerable. El feudalismo y el capitalismo constituyeron for-

mas sociales en las que pudo florecer la industria nacional. Tales clases dominantes "administraban" toda la economía nacional. La lucha entre la burguesía y la nobleza se refería a algo más que el botín: determinaba el molde en el cual procedería el desarrollo progresivo de la humanidad. Hoy, tanto la nobleza como la burguesía, han perdido desde hace mucho tiempo su significación positiva y progresista; se han convertido en un freno al progreso humano. El mundo ha dado nacimiento al socialismo entre espasmos de lucha. El socialismo ya está fortificado y victorioso en un sexto de la tierra. Por lo tanto, cuando Lifshitz, Kemenov y otros simplifican el pasado histórico más allá de lo debido, negándose a ver en la nobleza y la burguesía de eras pasadas otra cosa que parasitismo y explotación ¿qué es eso sino una negación de la historia objetiva? ¿Qué es sino la "política actual catapultada hacia el pasado"?

UN INCIDENTE INSTRUCTIVO

I. SATZ

El artículo del camarada Levin se propone cambiar todo el curso de la discusión y dirigirlo por un canal enteramente nuevo. En cuanto a la sociología vulgar del profesor Nusinov, Levin la elimina desde el principio. Desde luego, esto ya no es empresa tan difícil. Pero para recuperar el tiempo perdido, Levin entra precipitadamente a la crítica de Lifshitz y de todos aquellos que le da la gana de llamar "camaradas de armas" de Lifshitz. Tales camaradas, según Levin, en realidad están haciendo un buen trabajo al denunciar la sociología vulgar, pero ellos a su vez "distorsionan el marxismo". La mayor parte del artículo de Levin está dedicada a la crítica de esos denunciantes de la sociología vulgar. El resto, y él subraya la importancia de esa parte, está consagrado a un intento de plantear la cuestión en una perspectiva estrictamente histórica. La inconsistencia de Lifshitz y sus camaradas de armas, según Levin, es que su esquema de pensamiento no está de acuerdo con los hechos reales de la historia de la literatura.

Ésta es la única afirmación seria que hace, y no es posible pasarla por alto. Pero desdichadamente algunas afirmaciones hechas por Levin no parecen estar de acuerdo con los hechos. Dice Levin:

Después de examinar los puntos de vista de Lifshitz y sus colegas críticos, nos convencemos de que... no pueden imaginar cómo las obras de un poeta que surge de la aristocracia pueden transformarse en arte popular;

cómo las creaciones de un escritor burgués pueden convertirse en literatura del pueblo.

Pero al revisar ¿qué encontramos? En "Crítica leninista" dice Lifshitz:

¿Puede un "artista aristócrata" reflejar el movimiento del pueblo en su país? Desde el punto de vista de Plejánov, esta idea equivale a la negación del marxismo; e indudablemente, esta opinión de las obras de Tolstoi no concuerda con el marxismo *dogmático* de los mencheviques ortodoxos.

Y en otro artículo:

También sabemos... que genios individuales procedentes de la nobleza y de la burguesía se han convertido con frecuencia en auténticos escritores populares a pesar de sus prejuicios de clase innatos y adquiridos.

Podría citarse toda una serie de pasajes de Lifshitz para demostrar la discrepancia entre los hechos y el modo como son interpretados por Levin. Sin embargo, esto no minimiza la contribución de Levin al exhortarnos a recurrir a los hechos reales. No necesitamos realmente generalizaciones y argumentaciones abstractas, necesitamos una crítica concreta, necesitamos echar las bases de una metodología que permita el análisis concreto de la historia de la literatura.

En este sentido Levin está plenamente en lo cierto, igual que está en lo cierto en su decisión de indagar en la esencia de las opiniones de Lifshitz y sus demás adversarios literarios, analizando su actitud hacia Gogol, que sirve como prueba del valor y la exactitud de las teorías de varios críticos. Es así que Levin cita el siguiente pasaje de un artículo de I. Ivanov:

Los tormentos de Gogol se debían a su apasionado amor y su ansiedad por su *pueblo* y su *país*. Sólo después de capitular y sufrir una profunda crisis interna provocada por la miserable inadecuación de las fuerazs sociales que podían oponerse al régimen de Nicolás I, empezó Gogol a predicar su utopía reaccionaria, lo que representó la traición de los ideales de liberación.

A lo cual responde Levin:

Él [Ivanov] habla de la traición de los ideales de liberación por Gogol, sin indagar en qué medida Gogol había simpatizado con esos ideales... Estas líneas dan testimonio del completo desinterés de Ivanov por los hechos concretos de la historia hasta el punto de su auténtica ignorancia de esos hechos.

¿Pero cuáles son los hechos a los que se refiere Levin? Para empezar se queja de que a Ivanov "no le interesa el hecho de que los eslavófilos interpretaran la sátira de Gogol como 'reveladora de una necesidad de purificación interior'".

Queja más bien extraña. ¿Por qué podría interesarle tanto a un crítico soviético continuar las tradiciones de los comentaristas *reaccionarios* de Gogol? ¿Será quizás porque nuestros sociólogos vulgares han proclamado toda la sátira de Gogol como "autocrítica" por parte de la nobleza terrateniente? Esto es en realidad lo que Krapchenko dice de Gogol: "Mientras que condenaba a los representantes de su clase, Gogol no quiso condenar el sistema"... "las últimas líneas de *Almas muertas* son la expresión de la profunda turbación que sentía ante el destino de su clase."

Tal opinión está muy en su sitio en el libro de Krapchenko sobre Gogol, pero sonaría extraña viniendo de la pluma de Levin, quien desde el principio mismo ha

expresado su fulminante rechazo de la sociología vulgar.

Pero dejemos en paz a los eslavófilos. Levin aparentemente los necesitaba para el fin de amontonar argumentos. Sus postulados principales, sin embargo, se basan en la opinión de críticos rusos revolucionario-democráticos del siglo pasado. Dice él:

Ivanov habla de renunciar a la tradición de Belinski ignorando, evidentemente, que Belinski señaló notas falsas incluso en el primer volumen de *Almas muertas;* y también señaló notas de simpatía en la pintura de Gogol de los "terratenientes del mundo antiguo" y otros "personajes".

Por falta de espacio nos contentaremos con comparar simplemente la interpretación de Levin de las opiniones de Belinski con las afirmaciones reales de aquel gran demócrata revolucionario. Dice Belinski en su ensayo titulado "Panorama de la literatura rusa en el año 1847":

Nuestra literatura siempre ha tendido a expresar la originalidad nacional, a ser del pueblo, a ser natural antes que retórica... Y podemos decir sin equivocarnos que en ningún autor ha tenido tanto éxito esta tendencia como en Gogol. Para lograr esto fue necesario volver la atención enteramente hacia las masas, hacia la gente común... Allí reside el gran logro de Gogol.

Y en su reseña literaria de 1846 Belinski subrayaba el hecho de que, con la aparición de Gogol, la literatura rusa se había convertido en una literatura *del pueblo,* de que había vuelto su rostro hacia la realidad y empezado a exhortar al pueblo a examinar y mejorar su vida real:

En este sentido la literatura ha llegado a tal punto que su éxito en el futuro, su progreso, depende más de la variedad y cantidad del material a su alcance y a su control, que de sí misma. Cuanto más amplia la variedad de su contenido, más material tendrá para trabajar; más rápido y fructífero será su desarrollo.

Tal es la evaluación general de Gogol de Belinski, en vista de la cual toda referencia a sus limitaciones, aun sus notas más marcadas contra los errores de Gogol son de escasa importancia. Aun cuando Chernishevski los mencionó, habló con muchas reservas, añadiendo que sus observaciones eran impulsadas no sólo por su profundo respeto por el gran autor, sino, lo que era más, por un sentimiento de tolerancia justa por un hombre que vivía rodeado de relaciones que eran desfavorables a su desarrollo.

Levin dice la verdad cuando afirma que tanto Belinski como Chernishevski señalaron que no consideraban las obras de Gogol como completamente satisfactorias para las necesidades contemporáneas del público ruso. Belinski "encontró notas falsas incluso en el primer volumen de *Almas muertas*". Pero ¿cómo explicaron los grandes demócratas revolucionarios esas "notas falsas"? Chernishevski escribe:

El retrato de ideales siempre ha sido el aspecto más débil de Gogol debido probablemente no tanto a la homogeneidad de su talento —a lo cual muchos atribuyen este defecto— como a la fuerza misma de su talento. Forma derivada de vínculos desusadamente estrechos con la realidad. Cuando la realidad presentaba personas ideales, Gogol las retrataba en forma excelente... Pero cuando la realidad no presentaba personas ideales o las presentaba en situaciones inaccesibles al arte ¿qué debía hacer Gogol? ¿Inventarlas? Muchos que están acostum-

brados a mentir pueden hacerlo muy astutamente, pero Gogol nunca fue capaz de inventar.

Y Chernishevski trató incluso de explicar los defectos de las obras de Gogol por la realidad objetiva, por la contradicción entre la miserable inadecuación de las fuerzas sociales de su época que podían proporcionar material para una evaluación de la realidad creativa y positiva y el consciente "deseo de introducir en sus obras un elemento de consuelo", de Gogol. Aun cuando hablaba del lado reaccionario de *Almas muertas* —el personaje Kostanzhoglo, el terrateniente "ideal"— Chernishevski hacía contrastar las tendencias "críticas" del autor con sus sentimientos "reaccionarios", y llegaba a la conclusión:

Indudablemente, el artista Gogol se mantuvo siempre fiel a su vocación, no importa cómo juzguemos las transformaciones que sufrió en otros aspectos... Estos pasajes [que Chernishevski enumera] deben convencer incluso a alguien muy prejuiciado en contra de sus *Pasajes selectos de una correspondencia con amigos*, de que el autor que creó *El inspector general* y el primer volumen de *Almas muertas* se mantuvo hasta el fin de sus días fiel a sí mismo como artista, aparte del hecho de que como pensador tenía tendencia a equivocarse. Ello demuestra que su elevada nobleza de alma y su apasionado amor por la verdad y el bien ardió eternamente en su corazón, de que hasta el fin mismo de su vida lo consumió un odio apasionado por todo lo bajo y vil.

Así evaluaban a Gogol los grandes demócratas revolucionarios, aquellos hombres de intelecto excepcional y gran corazón, que tenían una profunda comprensión de la esencia de la literatura y el papel histórico del realismo artístico y que comprendían bastante bien la lucha de clases de su tiempo.

En contraste con ellos, Levin hace una minuciosa colección de pasajes de las obras de Gogol que muestran sus limitaciones y atribuye una importancia exagerada al hecho de que Gogol haya representado al campesinado ruso como "el tío Mitya y el tío Minyay". Exagera la importancia del personaje Konstanzhoglo —que según Chernishevski todavía no prueba nada— en orden de ubicar a Gogol y Belinski en dos campos opuestos.

En vano recurre Levin a Belinski en su empresa de derrotar a Ivanov, Lifshitz y sus camaradas de armas". Los hechos están contra Levin. Levin trató de mostrar la debilidad de la posición de sus adversarios literarios, citando sus evaluaciones concretas de grandes escritores. Indudablemente es éste uno de los mejores métodos de verificar los méritos y defectos del análisis crítico, como lo demuestra el propio Levin, cuando se propone presentar sus opiniones positivas sobre la esencia del arte de Gogol. Dice:

Ivanov no comprende que una de las principales causas de la tragedia de Gogol era el hecho de que su crítica de la Rusia burocrática y terrateniente de la nobleza, una crítica que no intentaba ser destructiva o revolucionaria, adquirió sin embargo una significación revolucionaria y se convirtió en punto de reunión del movimiento de liberación debido a la dialéctica viva y las relaciones reales de las fuerzas de clase.

Esto es indudablemente una "revelación", para utilizar la expresión de Levin. Según esto, la tragedia de Gogol no fue su incapacidad de salirse del cautiverio de las fuerzas oscuras de la Rusia zarista, y el hecho de que esa reacción lo haya aplastado. Tampoco, según Levin, se atormentaba Gogol por la comprensión de la imposibilidad de reconciliar su visión de la sociedad contem-

poránea —la visión del artista realista— con las de sus amigos reaccionarios en los cuales confiaba.

Levin se propone convencernos de que esto no era en absoluto así, de que la tragedia de Gogol es fácil de comprender. Gogol no tenía ningún deseo de abolir el orden zarista, solamente quería introducir algunas ligeras mejoras en él. Había pensado que su sátira podría lograr ese fin, pero se engañaba. "La dialéctica viva" produjo una situación en la que los mejores representantes de la democracia, encabezados por Belinski, lo aclamaron como escritor democrático antes que como escritor representante de los terratenientes medianos y saludaron con entusiasmo ilimitado su obra creativa. Gogol mismo había puesto armas en las manos de los enemigos de su clase. ¿No es una verdadera tragedia?

Aparentemente, no sólo la "dialéctica viva" engañó a Gogol, sino que además los demócratas revolucionarios se engañaron a sí mismos, aunque ese engaño lo benefició. Habían aceptado al feudalista Gogol como aliado, y, como si eso no fuera suficiente, lo consideraban el fundador de una nueva literatura que armonizaba con sus tendencias sociales. Creían que la literatura que representaba con verdad "mujiks, cocheros, limpiadores, tugurios y refugios de pobres hambrientos", pertenecía en realidad a la escuela de Gogol.

He aquí lo que dijo Lenin en un artículo [1] que retrataba la intensificada actividad de las masas en 1905:

En tiempos muy lejanos Nekrásov exclamaba:

¿Llegará un día el momento
(¡Ven pronto, oh tiempo ansiado!)
en que a Belinski y a Gogol

[1] Lenin, "Otra campaña contra la democracia", *op. cit.*, p. 373.

busque el pueblo en el mercado
y no por cierto a Blücher
ni al estúpido milord?[2]

Llegó "el momento" ansiado por uno de los antiguos demócratas rusos. Los comerciantes dejaron sus negocios de avena y se dedicaron a otro que les resultaba más ventajoso: el del folleto democrático a poco precio. Los libros democráticos se convirtieron en un artículo para *el mercado*. Estas nuevas publicaciones se hallaban por completo impregnadas de las ideas de Belinski y Gogol, de las ideas que hacían de estos escritores los favoritos de Nekrásov, lo mismo que de todo hombre decente en Rusia.

Las ideas de Gogol, dice Lenin, hacen que cualquier persona decente lo ame... ¿Cuáles son esas ideas? ¿Que el campesinado ruso, representado por los Mityas y Minyays, sólo puede prosperar en un estado de servidumbre bajo el gobierno de un terrateniente paternal? Evidentemente Lenin valoraba algo completamente distinto en Gogol; tampoco estaba engañado por la "dialéctica viva" de Levin.

La esencia objetiva del arte de Gogol parece haberse evaporado completamente en las generalizaciones de Levin sobre las obras de ese escritor. Parece que esta esencia era una cosa para Gogol y otra cosa para los demócratas revolucionarios. ¿Pero dónde está la diferencia entre esto y las "profundidades" de Krapchenko y Nusinov con su teoría de una "génesis" feudal y una "función" revolucionaria, con sus esfuerzos para atraer al primer plano, como rasgo distintivo del gran escritor, todo lo que tenía de débil, de imperfecto, todo lo

[2] Cita un pasaje del poema de N. Nekrásov, *Quién vive bien en Rusia*. La cuarteta que se reproduce más adelante es del poema de Nekrásov, *Al amigo desconocido que me envió el poema* "No puede ser". [A.F.]

que limitaba el alcance de su poder creativo y bloqueaba su progresismo social?

Levin ha vuelto al punto de donde más quería escapar: la sociología vulgar. Esto no es en modo alguno accidental y es extremadamente instructivo. De los críticos a quienes ataca, Levin ha adquirido la idea de que el marxismo revolucionario es incompatible con la sociología vulgar. Sin embargo, hasta ahora sólo ha aprendido a discernir las manifestaciones más burdas de esta "tendencia" antimarxista, mientras que las manifestaciones más sutiles, menos obvias, todavía disfrutan de amplia circulación y son poco comprendidas, como lo demuestra el ejemplo del propio Levin.

LA ESENCIA DE LA CONTROVERSIA

FIÓDOR LEVIN

La esencia de esta polémica está contenida en una cuestión planteada por Marx en su famosa introducción a la *Crítica de la economía política:*

Pero la dificultad no consiste en comprender que el arte griego y la epopeya estén ligados a ciertas formas del desarrollo social. La dificultad consiste en comprender que puedan aún proporcionarnos goces artísticos y valgan, en ciertos aspectos, como una norma y un modelo inalcanzables.[1]

Éste es el problema que debemos resolver. El problema en toda su urgencia ha surgido precisamente ahora en la época del socialismo.

Surge la cuestión de por qué literatura y arte creados por representantes de clases que hoy estamos barriendo al desván de la historia continúan sin embargo proporcionando material para la iluminación de las masas, para la educación de nuestros jóvenes y de los trabajadores y agricultores colectivos de la Unión Soviética; ¿por qué este arte todavía proporciona goce a quien lo lee, lo ve o lo escucha en esta época de socialismo?

El gran daño que han hecho y siguen haciendo los llamados sociólogos vulgares reside, en primer término, en el hecho de que sus representantes han ignorado por completo esta cuestión marxista. Han concentra-

[1] K. Marx, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*, México, Siglo XXI, p. 32.

do toda su atención únicamente en la clarificación del vínculo entre esta o aquella obra de arte y formas definidas de desarrollo social, clases o sectores de clase definidos. Pero aun esta parte más simple de la tarea, los sociólogos vulgares la han hecho muy inexactamente y mal porque su propia comprensión de la lucha de clases, de la historia, de la expresión de la ideología de clase en el arte, ha sido mecánica, vulgar; hablando políticamente, menchevique.

La expresión más clara de esta teoría fue la teoría pereverzevista, que aislaba a las clases entre sí, dejando al artista el papel de mero portavoz de su propio sector de clase, negándole la posibilidad de conocer y retratar otras clases, y por lo tanto la posibilidad misma de influir en otras clases.

La destrucción del pereverzevismo no llevó, sin embargo, a la aniquilación de toda la sociología vulgar.

Tengo ante mí un libro de texto de Karyakin, Kremenski, Mamonov, Fedders y Tsvetayev llamado *Literatura rusa*. Es un perfecto ejemplo de sociología vulgar.

Lo que atrajo mi atención en este libro fue en primer término su estructura. El libro está dividido en capítulos no en base a ningún esquema de proceso histórico ruso, no cronológicamente, sino en base a un "índice de clase": la literatura de la nobleza, la literatura de las varias inteliguentsias "populares", etc. Aparte del hecho de que no todos los miembros de la inteliguentsia eran "plebeyos", aparte del hecho de que la inteliguentsia no es una clase y de que ese tipo de división en capítulos es bastante analfabeta, observemos sin embargo el contenido de los capítulos. Tolstoi está incluido en la literatura de la nobleza, y por lo tanto el cambio en su visión del mundo, que hizo de él el portavoz del campesinado patriarcal, es

enterrado en el olvido. En la literatura de la variada inteliguentsia "plebeya" se incluye a Gleb Uspenski, Nekrásov y Saltykov-Shchedrin, en otras palabras, los compañeros de armas de Chernishevski y Dobrolyubov y de los demócratas campesinos revolucionarios; sin mayor problema, el mismo grupo incluye también a los populistas.

El análisis de *La desgracia de ser astuto,* de Griboyedov es precedido por una excursión histórica al estilo de la historia de Pokrovski; el aumento de la exportación de granos es, desde luego, vinculada directamente al origen de esta comedia ingeniosa. Y sobre la base de dos pasajes de la obra, se muestra que Griboyedov era indiferente al campesinado feudal.

El análisis del carácter de Natasha Rostova termina con la conclusión de que en ella Tolstoi expresó la visión feudal terrateniente de las mujeres. Para resumir, odo el libro de texto representa un "regaño" a los escritores clásicos por no haber sido revolucionarios proletarios, porque sus clases tenían limitaciones históricas y porque no "entendían" esto o aquello.

Si Natasha Rostova es meramente una expresión de la visión terrateniente feudal de las mujeres ¿de qué valor puede ser para nosotros, salvo en un sentido muy estrecho? Si todo lo que podemos aprender de *La guerra y la paz* es la visión aristocrática de las mujeres, el matrimonio, la guerra, los duelos ¿es suficiente eso? ¿Es una obra de arte meramente una expresión de opiniones de clase y no un reflejo de la realidad objetiva a través del prisma de la visión de clase? ¿Son las opiniones de clase ceguera antes que visión de clase? En la sociedad de clase ningún artista puede estar libre de intereses de clase. Pero los intereses de clase no son ni un crimen ni un defecto de visión, sino la realidad, el hecho. Dentro de los límites históricos y de clase

hay reconocimiento del mundo objetivo. Y debemos ver eso antes que disminuir a los gigantes del pasado porque no fueron socialistas en su actitud hacia las mujeres.

Dijo Lenin:

Y no hay que considerar las contradicciones en las ideas de Tolstoi desde el punto de vista del movimiento obrero y el socialismo contemporáneo (eso es necesario, naturalmente, pero no suficiente), sino desde el punto de vista de la protesta que debía surgir del patriarcal campo ruso contra el capitalismo en avance, contra la ruina de las masas desposeídas de sus tierras.[2]

Estas líneas contienen una valiosa lección metodológica. Desarrollándola, escribió Lenin:

Tolstoi es ridículo como profeta que descubre nuevas recetas para salvar a la humanidad; y por ello no pueden ser más miserables los "tolstoianos" rusos y extranjeros que quieren erigir en dogma justamente la parte más débil de su doctrina. Tolstoi es grande como portavoz de las ideas y el estado de ánimo de millones de campesinos rusos en vísperas de la revolución burguesa en Rusia.[3]

Lenin valoraba a Tolstoi no sólo desde el punto de vista de la protesta del campesino contra el capitalismo, sino desde el punto de vista del moderno movimiento de los trabajadores y el moderno socialismo a la luz de los cuales Tolstoi, el profeta, es ridículo.

Los sociólogos vulgares miden a los grandes escritores del pasado con la medida de la década de 1930 en la Unión Soviética.

[2] Lenin, "León Tolstoi, espejo...", *op. cit.*, p. 216.
[3] *Ibid.*

Es muy fácil demostrar que las opiniones de Pushkin no pueden soportar la crítica desde el punto de vista del socialismo moderno (y esa evaluación es necesaria pero insuficiente), pero debemos comprender por qué

La cautivante dulzura de sus poemas
Superará generaciones de envidiosa distancia.

La significación literaria y artística de los clásicos escapa completamente a los sociólogos vulgares. Preocupados por "regañar" a los clásicos, cierran la puerta a su evaluación estética. En este libro de texto sobre la literatura no se habla de literatura. Pese a todo, el retrato de Natasha Rostova expresa algo más que la visión de Tolstoi de las mujeres. Aprendemos algo más que simplemente cómo vivía y era educada una muchacha noble de comienzos del siglo XIX.

La imagen de Natasha Rostova posee "algo" más. Y ese "algo" aviva la imaginación y amplía la experiencia de la joven soviética, y la hace leer *La guerra y la paz*, con interés, admiración y entusiasmo.

Los libros de texto de los teóricos sociológicos vulgares no dan ningún indicio de por qué las obras de Tolstoi, Pushkin y Gogol proporcionan placer estético y dónde reside su excelencia porque el gusto estético está sujeto al desarrollo, no se crea de una vez, no se crea por la mera lectura de las obras mismas. Recordemos que Belinski, Dubrolyubov y Chernishevski no sólo examinaron la literatura en forma ideológica y social; la trataron como algo que se ama. Pero ante las definiciones "puras" de los sociólogos, la riqueza y la grandeza de los clásicos se desvanece. Lifshitz tiene razón cuando dice que los sociólogos vulgares tienen que tomar en préstamo de los formalistas y farfullar lugares comunes sobre la maestría de los clásicos.

El camarada Satz cree que yo calumnié a Lifshitz al decir que no puede imaginar cómo las creaciones de escritores nobles o burgueses pueden ser del pueblo. Y para avergonzarme el camarada Satz presenta dos citas de Lifshitz:

1] ¿Puede un "artista aristócrata" reflejar el movimiento del pueblo en su país? Desde el punto de vista de Plejánov, esta idea equivale a la negación del marxismo; e indudablemente, esta opinión de las obras de Tolstoi no concuerda con el marxismo *dogmático* de los mencheviques ortodoxos.
2] También sabemos... que estos genios individuales de la nobleza y de la burguesía se convierten con frecuencia en auténticos escritores populares a pesar de sus prejuicios de clase innatos y adquiridos.

Volveré inmediatamente sobre estas citas, pero permítaseme primero mencionar otras citas de los artículos del camarada Lifshitz:

1] Indudablemente, Pushkin era un genio, mientras que la nobleza y la burguesía —de cualquier modo que se las divida o se las combine— eran meramente dos clases sociales parasitarias.
2] Pushkin, Gogol y Tolstoi son interpretados en términos de los asuntos domésticos de la nobleza, su "transformación burguesa", su "empobrecimiento" etcétera.

Por estas citas es evidente que para el camarada Lifshitz, Pushkin no era un ideólogo de la nobleza porque la nobleza misma era meramente una clase social parasitaria. Si nos atreviéramos a declarar que Pushkin era un ideólogo de la nobleza, esto equivaldría, según Lifshitz, a declararlo un defensor de la explotación, de la servidumbre, etc. Que Pushkin era un gran artista. escritor del pueblo, y también un ideólogo

de la nobleza, es como decir que el genio y el mal son dos cosas incompatibles. ¿No está claro esto en las ideas anteriormente citadas de Lifshitz?

Ahora el camarada Satz puede juzgar por sí mismo si he calumniado a su defendido al afirmar que esta evidente contradicción es incompatible con su idea sobre la nobleza y la burguesía. Pero ¿qué pasará con las dos citas introducidas por el camarada Satz? ¿El camarada Lifshitz se contradice por casualidad? No, en lo más mínimo. Es completamente coherente. Lifshitz piensa que un "artista aristócrata" puede "reflejar el movimiento del pueblo en su país". Un artista aristócrata, pero no un ideólogo de la burguesía. Él cree que "genios individuales de la nobleza y la burguesía se convierten con frecuencia en escritores del pueblo"... Individuos de la nobleza y la burguesía, pero no ideólogos de la nobleza y la burguesía.

En otras palabras, el camarada Lifshitz admite que miembros de otras clases, clases parasitarias, puedan convertirse en escritores del pueblo. El camarada Lifshitz emplea el término "artista aristócrata" para referirse a un artista que pertenece *por su origen social* y *por su educación a la aristocracia*. Eso es todo.

Como si no supiéramos ya que no todos los revolucionarios proletarios, por ejemplo, son necesariamente proletarios por su origen social, que un revolucionario proletario puede ser por nacimiento miembro de una clase diferente.

Pero, camarada Lifshitz, ¿realmente cree usted que cuando Lenin llamó a los decembristas "revolucionarios aristocráticos" estaba pensando en su noble origen y no en los límites ideológicos más allá de los cuales no podía elevarse su espíritu revolucionario?

Por lo tanto, nadie ha calumniado al camarada Lifshitz. El camarada Lifshitz efectivamente supone que

un ideólogo de la nobleza no puede ser un escritor del pueblo, y el camarada Satz simplemente no entendió las citas del artículo del camarada Lifshitz con las cuales creyó derrotarme.

Todas las demás "acusaciones" de la sociología vulgar, las basa el camarada Satz en mis observaciones sobre Gogol.

Recordemos en primer término la cita de Ivanov que desencadenó la tormenta. Escribía Ivanov:

Sólo después de capitular y sufrir una profunda crisis interna provocada por la miserable inadecuación de las fuerzas sociales que podían oponerse al régimen de Nicolás I, empezó Gogol a predicar su utopía reaccionaria, lo que representó la traición de los ideales de liberación.

Ivanov se refería a "la miserable inadecuación de l: fuerzas sociales". Pero era durante la década de 184 que esas fuerazs estaban tomando impulso. Precisamente durante la década de 1840, Belinski le escribió a Annenkov: "Los campesinos están dormidos, pero ven llegar su liberación." En esos años Belinski iba adelantándose cada vez más por el camino revolucionario. Aunque murió antes de las revoluciones alemana y francesa de 1848 —que desde luego hubieran provocado una cálida respuesta de su parte— Gogol vivió hasta y después de 1848. ¿Cómo es posible entonces atribuir la prédica reaccionaria de Gogol, su capitulación ante los eslavófilos, a "la miserable inadecuación de las fuerzas sociales que podían oponerse al régimen de Nicolás I"? ¿No es claro que Ivanov ha dejado de lado los hechos de la historia para organizar sus argumentos?

En mi artículo llamé la atención sobre el hecho de

que los eslavófilos habían explicado la sátira de Gogol como "una necesidad de purificación interior". ¿Qué significa esto? Significa que los eslavófilos consideraban a Gogol como propio y luchaban furiosamente contra la interpretación revolucionaria de su crítica de las órdenes policiales de los funcionarios terratenientes. Belinski, por su parte, luchaba por Gogol. Y los eslavófilos luchaban por Gogol. Los eslavófilos no intentaron luchar por Belinski y explicar su crítica como una "necesidad de purificación interior". Eso hubiera sido ridículo. Belinski era un luchador revolucionario y un enemigo implacable de la reacción. Pero luchar por Gogol no era ridículo. Y en este caso la reacción triunfó. El Gogol *viviente* se pasó al otro lado. No era un luchador revolucionario. Sin embargo, la sátira de Gogol siguió siendo un arma peligrosa del novimiento de emancipación. Y se convirtió en base le la "escuela natural" del realismo crítico. Allí la reacción sufrió una terrible derrota.

Belinski está en lo correcto al escribir sobre la renuncia de Gogol a sus obras:

¿Y qué tiene que ver esto con nosotros? Cuando las gentes elogiaban las obras de Gogol no iban a preguntarle a él qué opinaba de sus producciones, sino que las juzgaban según el efecto que producían...

Lo mismo puede decirse hoy, y nosotros no vamos a preguntarle a Gogol qué debemos opinar sobre sus obras. ¿Qué importa que él no reconociera el mérito de sus propias obras, con tal de que los reconozca el público?

Belinski estaba abstolutamente en lo correcto en este caso, igual que estaba en lo correcto cuando escribió:

En casi todas partes podemos encontrar serios defectos en la novela *Almas muertas*, cuando de poeta y artista el autor se propone convertirse en moralista y cae en un lirismo pomposo y algo hinchado. Afortunadamente tales pasajes líricos son escasos en proporción al volumen de la novela en su conjunto... Pero desdichadamente esas escapadas líricas místicas de *Almas muertas* no son simplemente errores casuales del autor, sino la fuente quizás de la completa pérdida de su talento para la literatura rusa...

Esto es lo que Belinski veía y comprendía y es lo que Ivanov y el camarada Satz, que retratan a Gogol como un revolucionario, parecen no poder entender. No pueden separar las luchas subjetivas de Gogol de la esencia y la significación objetiva de sus obras. Satz rechaza completamente la referencia a los eslavófilos: "¿Por qué podría interesarle tanto a un crítico soviético continuar las tradiciones de los comentaristas *reaccionarios* de Gogol?" Pero, no hace falta decirlo, no nos interesa continuar las tradiciones de los eslavófilos, simplemente hemos señalado que Gogol no era un revolucionario y entre otras cosas hemos citado la lucha por Gogol de los eslavófilos.

Satz se basa en Chernishevski, y en muchos casos bastante correctamente. Cita a Chernishevski:

El retrato de ideales siempre ha sido el aspecto más débil de Gogol, debido probablemente no tanto a la homogeneidad de su talento —a lo cual muchos atribuyen este defecto— como a la fuerza misma de su talento. Forma derivada de vínculos desusadamente estrechos con la realidad. Cuando la realidad presentaba personas ideales, Gogol las retrataba en forma excelente... Pero cuando la realidad no presentaba personas ideales o las presentaba en situaciones inaccesibles al arte ¿qué debía hacer Gogol? ¿Inventarlas? Muchos que

están acostumbrados a mentir pueden hacerlo muy astutamente, pero Gogol nunca fue capaz de inventar.

Pero al camarada Satz no se le ocurre por qué Gogol se propuso retratar un ideal positivo. Y por qué retrató ese ideal en el personaje de Kostanzhoglo. Y por qué Saltykov-Shchedrin no se dejó desviar por ese ideal. ¿No había una diferencia entre el plebeyismo de Gogol y el de Saltykov-Shchedrin? Y si es así ¿es tan pequeña la importancia de las opiniones políticas de Gogol en la determinación del carácter de su plebeyismo?

Ése es precisamente el punto interesante, que era tan grande la fuerza del realismo de Gogol, era tal el poder de su sátira, que resultó más fuerte que sus opiniones políticas, sus ideales. Eso Chernishevski lo entendió.

Engels le escribió a Miss Harkness:

...Balzac era políticamente un legitimista; su gran obra es una constante elegía sobre la irreparable decadencia de la buena sociedad. Sus simpatías están con la clase condenada a la extinción. Pero, pese a todo, su sátira nunca es más aguda, su ironía nunca es más amarga que cuando pone en movimiento a los propios hombres y mujeres con los cuales simpatiza más profundamente: los nobles... El hecho de que Balzac se veía obligado así a ir contra sus propias simpatías de clase y prejuicios políticos, de que veía la necesidad de la caída de sus nobles favoritos y los representaba como personas que no merecían mejor destino; que veía a los hombres reales del futuro donde, por el momento, sólo podían encontrarse —eso yo lo considero uno de los máximos triunfos del realismo y una de las mejores características del viejo Balzac.

Pero si decimos que Gogol era un monárquico, que nunca soñó con derrocar a la monarquía ni con abolir los privilegios de los propietarios de siervos, que sollozaba con Kostanzhoglo, que sus simpatías estaban con los señores de siervos cultivados y terratenientes, que a pesar de sus propias simpatías de clase y prejuicios políticos, su sátira nunca fue más aguda y su ironía nunca fue más amarga que cuando pintaba a los Manilovs, los Nozdrevs, los Sabakeviches, los Pliushkins, los Karabacheks, los Khlestakovs, los Skvoznik-Dmukhanovskys, entonces, según el camarada Satz, estamos necesariamente demostrando nuestras tendencias sociológicas vulgares.

Lenin escribió que las ideas de Gogol son caras para cualquier persona decente en Rusia. ¿Pero qué derecho tienen los camaradas Ivanov y Satz en base a eso para presentar a Gogol como un revolucionario?

Para prevenir cualquier cuestión referente al carácter del plebeyismo de un gran artista, es necesario hacer a un lado la cuestión de la naturaleza de clase de sus creaciones.

Las opiniones teóricas de Lifshitz y Satz son visiblemente antihistóricas y llevan al rechazo de la comprobación de la naturaleza de clase del artista.

Su posición en la práctica, sin embargo, recuerda las historias que se cuentan de tiempos pasados cuando, además del casamentero, se presentaba a un asistente de casamentero ante el padre de la eventual novia. El casamentero empezaba: "El novio que proponemos es muy rico." "¡Qué quieres decir con rico!", grita el asistente de casamentero. "¡Es un Creso, un Rothschild!" "Y además es guapo", dice el casamentero. "¡Qué quiere decir guapo!" replican Satz y compañía: "¡Es un Apolo!"

Nosotros decimos que Gogol era un gran satírico. ¡Qué quiere decir un gran satírico! replican Satz y asociados. ¡Era un revolucionario, un luchador por ideales de libertad!

Por favor, la crítica marxista puede seguir adelante sin casamenteros asistentes.

LA LITERATURA Y LA LUCHA DE CLASES

MIJAÍL LIFSHITZ

El camarada Levin ha logrado establecer dos verdades positivas, a saber: 1] que según Marx las obras de arte clásicas tienen un valor estético permanente; 2] que por otra parte no deberíamos olvidar la naturaleza de clase de toda ideología. Estas observaciones son justas, pero son tan conocidas que su reiteración no ayuda mucho. Toda la discusión se refiere, precisamente, a la cuestión de cómo reconciliar los dos aspectos del problema en el proceso histórico efectivo del arte.

Una de las piedras fundamentales del marxismo e la doctrina de la lucha de clases y la dependencia d toda forma de conciencia de intereses de clase. En sc ciedades pasadas, desde la descomposición de la vida de clan, no podía haber ideologías extra clase o supra clase. Ésta es una tesis bien conocida y correcta del marxismo. Sin embargo, no todo el que acepta esta tesis se convierte por ello en un marxista. La doctrina de la lucha de clases apareció mucho antes que Marx y Engels. El estudioso burgués Helvetius escribía a mediados del siglo XVIII:

Puesto que los individuos que forman la sociedad deben agruparse en varias clases, cada una con ojos y orejas diferentes con las cuales ver y oír, es evidente que el mismo escritor, no importa cuánto genio tenga, no puede estar igualmente de acuerdo con todos ellos, que debe haber autores para todas las clases.[1]

[1] C. A. Helvetius, *De l'esprit*, discurso IV, cap. 7; en *Oeuvres*, París, Briand, 1793, vol. II, p. 178. [A.F.]

En el momento actual hay numerosas escuelas sociológicas en Europa y América que consideran la lucha de clases como el fundamento de la historia cultural.

Por eso es útil recordar la siguiente observación de Lenin:

Lo fundamental en la doctrina de Marx es la lucha de clases. Así se dice y se escribe muy frecuentemente. Pero no es exacto. De esta inexactitud se deriva con gran frecuencia la tergiversación oportunista del marxismo, su falseamiento en un sentido aceptable para la burguesía. Porque la teoría de la lucha de clases *no fue* creada por Marx, *sino* por la burguesía, antes de Marx, y es en términos generales, *aceptable* para la burguesía. Quien reconoce *solamente* la lucha de clases no es aún marxista, puede mantenerse todavía dentro del marco del pensamiento burgués y de la política burguesa. Circunscribir el marxismo a la teoría de la lucha de clases es limitar el marxismo, tergiversarlo, reducirlo a algo que la burguesía puede aceptar. Marxista sólo es el que *hace extensivo* el reconocimiento de la lucha de clases al reconocimiento de la *dictadura del proletariado*. En ello estriba la más profunda diferencia entre un marxista y un pequeño (o un gran) burgués adocenado. En esta piedra de toque es en la que hay que contrastar la comprensión y el reconocimiento *real* del marxismo.[2]

Todo esto ya lo sabemos, podría decir el lector. Sabemos cómo aplicar el criterio de la dictadura del proletariado a la lucha contemporánea. Pero ¿qué hay de las edades pasadas, qué de la literatura antigua y medieval, qué de la poesía de Homero y la pintura de Leonardo? ¿Es aplicable nuestro criterio a esas épocas, cuando existía la lucha de clases pero no el proletariado mismo?

[2] Lenin. *Obras escogidas*, tomo 2, Moscú, Ed. Progreso, 1960, p. 322.

Estamos profudamente convencidos de que por muy atrás que nos lleve la ciencia de la historia, la distinción entre el marxista y el sociólogo corriente sigue siendo fundamentalmente la misma. Y el criterio para determinar esa distinción también sigue siendo el mismo. La dictadura del proletariado fue preparada por una larga y terca lucha de las masas, una lucha que tiene su origen en la desigualdad social y que constituye el contenido principal de toda lucha de clase. En contraste con el sociólogo, el marxista debe buscar el movimiento hacia la revolución proletaria y la ideología socialista a lo largo de toda la historia de la cultura del mundo. Debe hacer resaltar en cada época ese máximo progresivo de pensamiento social que refleja las condiciones de vida de las clases oprimidas Debe buscar las características que, en el periodo *dad* distinguen a los elementos progresivos y democrático de la cultura, de los elementos de reacción y defen de la explotación del hombre por el hombre. Cualquie interpretación de las clases que nos distraiga de este contenido fundamental de la historia, nos está desviando del marxismo.

Considérese, por ejemplo, una fecha comparativamente reciente: el comienzo de la década de 1860. Los historiadores mencheviques de ese periodo anuncian la marcha triunfante del capitalismo con una burguesía joven, saludable y progresista. El marxista analiza el concepto de progreso según su criterio; señala la distinción entre progreso de los terratenientes liberales y progreso de otra clase, *burgués* en su contenido, pero incomparablemente más *democrático* y útil para las masas.

La sociología vulgar contemporánea ha asimilado de alguna manera esta distinción, aplicada al periodo del nuevo agrupamiento de tendencias liberales y demo-

críticas, el periodo de Kavelin y Chernishevski. Pero ¿qué hay de toda la historia anterior de la literatura, cuando Pushkin y Gogol, Lessing y Diderot, Shakespeare y Cervantes escribieron sus obras, cuando la democracia no existía en la literatura?

El profesor Nusinov admite que es importante aclarar el papel de las masas en el arte y la literatura del pasado. Pero al hacerlo llega a una conclusión que ya sabemos. Pushkin y Gogol son predecesores de Kavelin, Struve, Schepetev, etc.: es decir, defensores de intereses enemigos de las masas. Esta conclusión es común. No sólo se atribuyen las limitaciones de los grandes escritores del pasado a la ambición de las clases explotadoras (lo cual no siempre es justo) sino que los méritos de esos escritores, incluso sus profundas y pasionadas protestas contra las condiciones sociales contemporáneas, son vistas como un egoísmo oculto disfrazado consciente o inconscientemente.

Los elementos progresistas críticos más válidos de la antigua literatura, la sociología vulgar los interpreta como "autocrítica de clase", producida por una comprensión de sus propios defectos y orientada hacia la restauración de su dominio. Como ya sabemos, Nusinov, Krapchenko y Levin interpretan *Almas muertas* de Gogol como un intento de consolidar la explotación de los siervos.[8] Consideran que la tragedia de Gogol es que, contrariando sus intenciones, con su aguda crítica prestó ayuda a los enemigos de su clase (es decir los demócratas revolucionarios).

El profesor Mokulski plantea una pregunta interesante: ¿Cuál es el origen de la crítica de Molière de los médicos ignorantes de su tiempo? Pero inmediata-

[8] En su artículo "La esencia de la controversia", Levin abandonó su posición original.

mente encuentra una respuesta apropiada: "Al advertir en contra de los médicos, Molière protegía efectivamente los intereses de su clase, estaba preocupado por su 'higiene social'." [4]

Todos estos historiadores de la literatura están de acuerdo en un punto: son bastante elocuentes cuando se trata de interpretar cada paso del artista como una sublimación artística de los estrechos y especiales intereses de su grupo social. Pero, cuando se trata de explicar el valor social estético de Shakespeare o de Pushkin, no hacen más que repetir lugares comunes. En este sentido, todo lector tiene derecho a declarar: Si la aplicación de ustedes del materialismo a la historia de la literatura es correcta, entonces el valor estético de la literatura artística debe marchitarse con la caída de las clases propietarias. Por otra parte, si Pushkin y Shakespeare no se desvanecen en el periodo del socialismo, sino que por el contrario, se vuelven por primera vez accesibles a las masas, entonces la interpretación de ustedes del materialismo histórico es incapaz de explicar lo que es *más importante* en Pushkin y Shakespeare, es decir, su significación histórica mundial.

Ocupado en la búsqueda de la regla de oro, Levin no discutiría tal planteamiento de la cuestión; él insiste únicamente en un enfoque histórico del problema. La aristocracia y la burguesía no eran meramente clases parasitarias, cumplían cierta función progresista, dirigían asuntos sociales. Es por eso que esas clases pudieron crear valores artísticos permanentes. "La lucha entre la burguesía y la nobleza", nos informa Levin, "se refería a algo más que el botín, determinaba el

[4] S. Mokulsky, introducción a las *Obras* de Molière (ed. rusa, Leningrado, Academia, 1933, vol. I, p. 78).

molde por el cual procedería el desarrollo progresivo de la humanidad."

Desde luego, la lucha entre la burguesía y la nobleza se refería a algo más que el botín; sin embargo, cualquiera que deje de lado el "desarrollo progresivo de la humanidad", transforma la lucha de clases en un conflicto absurdo de grupos sociales egoístas. Y eso es lo que hace el propio Levin cuando intenta confirmar su argumento con un ejemplo. Pues ¿por qué llega a la sociología vulgar de hecho, mientras que renuncia a ella en las palabras? Seguramente porque su comprensión del progreso es abstracta y bastante distante del marxismo.

La burguesía rusa luchó contra la aristocracia durante años para obtener el derecho a poseer siervos. Esta lucha ¿formaba parte del "desarrollo progresivo de la humanidad"? Sería difícil afirmarlo. Es ridículo negar que esta lucha entre la burguesía y la aristocracia tuvo con frecuencia el carácter de un conflicto entre dos clases privilegiadas. Tales fueron, por ejemplo, las continuas disputas en la Inglaterra del siglo XVIII entre la aristocracia terrateniente y la oligarquía burguesa de los *Whigs*. Era una lucha que ignoraba completamente la influencia del pueblo en los asuntos políticos. El populismo de Swift consistió precisamente en que él, a pesar de todos sus prejuicios eclesiástico-conservadores, satirizó a ambas partes en pugna llamándolas "filos aguzados" y "filos romos", dos partes que disputan sobre el lado del cual se debe romper un huevo.

El "desarrollo progresivo de la humanidad" asume formas diversas. La burguesía inglesa, después de aliarse con una parte de la nobleza contra el pueblo, eligió un camino de progreso. La burguesía francesa, después de aliarse con las masas contra la aristocracia,

eligió otro camino de progreso. Y ahora examinemos sus consecuencias para la historia de la cultura. El iluminismo inglés del siglo XVIII era moderado y conservador. ¡Qué contraste con la época shakespeariana, cuando el espíritu de compromiso disfrazado de moderada piedad todavía no se había establecido en la literatura inglesa! Aun los grandes realistas del siglo XVIII, Fielding y Smolett, carecen de la valentía de pensamiento de Voltaire y Diderot.

En Francia encontramos algo completamente diferente. Son bien conocidas las cualidades notables de la literatura francesa del siglo XVIII. Pero citemos primero esta importante observación de Marx: "nada hizo más para retardar la victoria de la burguesía francesa que el hecho de que hasta 1789 no decidiera hacer causa común con los campesinos".[5]

En realidad dos siglos antes de la Revolución francesa, en la época de la reunión de los Estados Generales de Blois, las masas campesinas ya se estaban levantando contra el rey y los terratenientes. Aun entonces la burguesía podría haber pensado en la "causa común". Pero, como había hecho un acuerdo con el gobierno del rey, se hizo a un lado y traicionó al campesinado. En consecuencia, la historia francesa llegó a la edad clásica del absolutismo, periodo de enorme opresión, periodo del deterioro de la cultura popular del Renacimiento, periodo de estrechez metafísica en la filosofía y seudoclasicismo servil en el arte. La burguesía francesa del siglo XVII, estancada en su estupidez provincial, e interesada únicamente en sus privilegios de clase, estuvo muy lejos de desempeñar un papel importante en el desarrollo de la cultura. El centro de

[5] K. Marx, F. Engels, *Correspondencia*, Buenos Aires, Ed. Cartago, 1973, p. 66.

la vida cultural fue, por largo tiempo, la corte del rey y un pequeño círculo de aristócratas educados.

No podemos negar la cualidad relativamente progresista, históricamente hablando, de escritores como Racine y Boileau. No lograron aislarse completamente "de las raíces, del suelo, del pueblo". Boileau instaba al estudio no sólo de "la corte", sino también de "la ciudad"; luchaba contra la excesiva sutileza del lenguaje, igual que Malherbe antes que él había aconsejado a los escritores que aprendieron la lengua francesa de los cargadores callejeros de Port-au-Foin.[6]

Sin embargo, hay progreso y progreso. El Renacimiento creó la posibilidad de un arte profundamente popular; pero la reacción del siglo XVII aisló el arte de la vida del pueblo, transformó al artista en un cortesano pensionado por el poder real y principesco. La escultura degeneró en el patetismo fantasioso de Bernini, y la literatura en la correcta vacuidad de la pastoral. Si no fuera por Molière y La Fontaine, que trasplantaron la herencia plebeya del Renacimiento con su auténtico humor popular al siglo XVII, poco quedaría de la literatura francesa de ese periodo.

Tampoco negamos la índole relativamente progresiva, históricamente hablando, del absolutismo. Sin embargo, la lucha de la población urbana y campesina contra el poder real en el siglo XVI, era aún más progresista. Si no hubiera sido por la resistencia de las clases oprimidas, el camino del "desarrollo progresivo de la humanidad" podría haber sido aún más tortuoso y doloroso. Las masas ejercieron una presión considerable sobre las políticas reales, y es aquí que debemos buscar la principal fuente del progreso. Los cambios de

[6] "Les crocheteurs de Port-au-Foin sont nos maîtres en fait de langage." [A.F.]

dinastía y las usurpaciones del trono, tan frecuentes en la historia, no pueden entenderse aparte del desarrollo de los movimientos de masas. "Una ley mala hace al rey bueno", dice un antiguo proverbio inglés. Cuando el campesinado y la burguesía democrática pedían al rey Henri III, el último de los Valois, que introdujera reformas de la administración, los tribunales y los impuestos, él respondía invariablemente: "No se puede hacer nada". Otro Henri, el primero de los Borbones, declaró que algo podía hacerse respecto a las demandas del pueblo. Ascendió al trono francés con el nombre de Henri IV, y las leyendas glorifican al rey que deseaba qua cada campesino pudiera tener su pollo los domingos.[7]

Las tiranías de la antigüedad y del Renacimiento, la dinastía Tudor idealizada por Shakespeare, la formación de una monarquía centralizada en Europa, todos estos hechos son simplemente *productos secundarios* del movimiento contradictorio pero real desde abajo.

La verdadera esencia del progreso en esas épocas estaba en los pasos de las masas hacia la liberación. "Todos los elementos revolucionarios, formados bajo la superficie del feudalismo", escribía Engels, "gravitaban hacia el poder real, así como este último gravitaba hacia ellos". Esto no significa que la monarquía fuera fundamentalmente revolucionaria, seguía siendo esencialmente el poder de los terratenientes. Pero, habiendo obtenido una victoria decisiva, "esclavizó y empobreció a su aliado". Al mismo tiempo, la monarquía absoluta perdió su significación progresista. En el siglo XVIII se inicia otro poderoso movimiento popular encabezado por la burguesía. Junto con el ascenso de la democra-

7 "Je veux qu'il n'y ait si pauvre en mon royaume qu'il n'ait tous les dimanches sa poule au pot." [A.F.]

cia burguesa, viene la ilustración burguesa, aparentemente un renacimiento del materialismo filosófico y la estética realista.

"La fuerza del movimiento nacional", leemos en la obra clásica de Stalin, *El marxismo y la cuestión nacional,* "está determinada por el grado en que participan en él las extensas capas de la nación, el proletariado y los campesinos." [8] Aun cuando el pueblo se mantiene en silencio, mientras sólo los propietarios hablan y se mueven en el primer plano de la historia, sin embargo la influencia muda pero poderosa de las masas se hace sentir constantemente. "Las clases oprimidas construyeron las nacionalidades contemporáneas", dice Engels en su análisis de la historia europea.

Así, *el desarrollo progresivo de la humanidad se mide por el grado en que afecta a los amplios estratos de la nación.* "El carácter de completa de la acción histórica" está en relación directa con el "volumen de las masas" que participan en ella. La aristocracia y la burguesía se convierten en clases progresistas sólo cuando sus actividades coinciden directa o indirectamente con los intereses del pueblo. En todos los demás casos, la lucha entre ellas es solamente una lucha por el botín, mientras que ellas mismas no pasan de ser *meramente dos clases parasitarias.*

Es cierto que hubo una época en que la burguesía manejaba asuntos sociales y era una clase progresista. Con una energía que merece el mayor respeto, llevaba adelante el desarrollo de las fuerzas productivas. ¿Pero qué clase de proceso era ese? La historia actual declara que, en el desarrollo de las fuerzas productivas, la presión de las clases oprimidas desempeñó un papel vital.

[8] J. V. Stalin, "El marxismo y la cuestión nacional", en *Obras completas*, tomo 2, México, Ed. Actividad Eda, 1977, p. 326.

Todo el que haya estudiado la teoría económica de Marx sabe que al principio de su carrera la burguesía dejó el nivel técnico de la producción prácticamente inalterado. Y aun después, cuando la resistencia de los obreros era insignificante, los capitalistas preferían hacer mayores beneficios prolongando el día de trabajo y reduciendo los salarios (es decir, llegando al plusvalor absoluto). Sólo la presión desde abajo ayudó a la burguesía a tomar el camino progresista del desarrollo técnico.

Recuérdese cómo explicaba Lenin a Gorki la actitud marxista hacia la cuestión colonial. La penetración del capitalismo en países atrasados es progresista. No hay motivo para derramar lágrimas por la destrucción del idilio patriarcal. No somos en modo alguno populistas sentimentales ni apologistas del imperialismo (como l son los economistas mencheviques que contribuyen periódico de Bernstein). Cada cual tiene su camin escribió Lenin; que Liakhov conquiste el Cercano Orien te. Nosotros no estamos dispuestos a ayudarlo; por el contrario, lucharemos contra el imperialismo. Y nuestra lucha será la principal fuente del progreso. Obligará al capitalismo a asumir formas más democráticas, ahorrará a la humanidad más víctimas superfluas y muchos dolores y gastos.

El marxista no puede olvidar que en todos los tiempos el *"desarrollo progresivo de la humanidad"* ha tenido dos formas, dos alternativas de progreso. En ciertos periodos históricos, la aristocracia y la burguesía fueron progresistas; en realidad, cuanto más progresistas eran, menos defendían sus intereses especiales enemigos del pueblo. Pero cada vez que esos intereses aparecían en su forma pura como intereses de los estratos superiores explotadores, el espíritu del "desarrollo progresivo de la humanidad" se evaporaba de todas las

actividades históricas de esas clases. Además, los ideólogos de la aristocracia y de la burguesía, que perseguían únicamente sus estrechos intereses de clase, nunca pudieron elevarse a la creación de valores espirituales de significación permanente. Las grandes victorias realmente progresistas sólo pudieron ser obtenidas por los escritores que defendían los intereses del "desarrollo progresivo de la humanidad" en sus formas más avanzadas, y que luchaban por los intereses de su propia clase sólo cuando esos intereses estaban de acuerdo con el desarrollo progresivo. Aun así, muchos de los mejores artistas se equivocaron y buscaron salvación en el socialismo de sacerdotes y terratenientes; tal fue el caso de Gogol, que trató de combinar el monarquismo con ciertos elementos de la doctrina de Fourier; tal fue ambién el caso de Balzac. Esta actitud los hizo defenores de la reacción, y los llevó de vuelta al punto inial, magnificando así las limitaciones de clase de sus obras. Pero las raíces se mantuvieron sanas. Publicistas del tipo del conde Uvaroff no pudieron confundir a Gogol, ni pudieron confundir a Balzac los ideólogos de la monarquía, como los que describió por ejemplo en *Ilusiones perdidas*.

Después de exponer unas cuantas verdades sociológicas corrientes, Levin no contribuye a la solución de nuestro problema; por el contrario, lo confunde más. Tomemos un único ejemplo. ¿Quién manejaba los asuntos sociales en el periodo de Pushkin y Gogol? Aristócratas y terratenientes, encabezados por Nicolás I y sus colaboradores, el conde Kankrin, ministro de Finanzas, el general Kisselev, ministro de la Propiedad Estatal, y otros. Sería históricamente falso retratar a estas personas como seres insignificantes, o bien como monstruos morales. Es posible que subjetivamente fueran honestos, es posible que, al luchar por conservar el

sistema de terratenientes, estuvieran pensando en el bienestar del pueblo. Tampoco negamos la existencia de algunos elementos progresistas en sus actividades históricas: pusieron guardias a los terratenientes más exagerados, y llegaron incluso a confiscarles sus propiedades. Por ejemplo, Nicolás I hizo procesar, ante un tribunal, a los conocidos reaccionarios Magnitski y Runich. Temiendo un levantamiento campesino general, el gobierno de los "terratenientes capitalistas" emitió una serie de edictos referentes a la cuestión campesina ("reglas de inventarios", etc.), incluyendo la famosa orden de Kisselev sobre los campesinos del Danubio que, como señaló Marx, satisfizo no sólo a los nobles, sino también a los cretinos liberales de toda Europa.

Es fácil ver en todo este "manejo" una premonición de la reforma liberal de la servidumbre de 1861. Pero incluso esa reforma no debería ser considerada puramente reaccionaria. No deberíamos olvidar que incluso en la primera mitad del siglo XIX, había hombres en Rusia que luchaban por formas más democráticas del "desarrollo progresivo de la humanidad". Entre ellos se contaban los decembristas y también Pushkin que fue, en nuestra opinión, el fundador del "periodo gogoliano de la literatura rusa". En el ala izquierda extrema del pensamiento social progresista estaba Belinski, predecesor directo de los demócratas de la década de 1860. Todas estas personas estaban separadas de los terratenientes —es decir, de los hombres que manejaban los asuntos sociales de ese periodo— por una línea que era muy definida, por más que pueda haberle parecido vaga a cada uno de los individuos en cuestión. La existencia de esa línea a veces pasaba desapercibida hasta para los creadores de la mejor literatura del siglo XIX, pues indudablemente esa línea era históricamente relativa. Sin embargo, tenía una existen-

cia objetiva. A pesar de sus limitaciones de clase, Pushkin y Gogol eran, esencialmente, los precursores de Nekrásov y Saltykov-Shchedrin antes que de Kavelin y Fet.

La sociología vulgar borra la línea más importante que separa a los pensadores sociales progresistas de los ideólogos de la explotación. Los historiadores de la escuela de Pokrovski describen a los decembristas como defensores del "estilo prusiano" de desarrollo ruso. Los historiadores de la literatura retratan a Pushkin como un "terrateniente capitalista" aún más moderado en sus convicciones que los decembristas, mientras que a Gogol le llaman ideólogo de los reformadores propietarios, del tipo del general Kisselev. Y los dialécticos del tipo de Levin llegan a estas conclusiones sobre la base de que las clases explotadoras eran, en conjunto, progresistas.

Es evidente que esto no es otra cosa que la dialéctica del doctor Pangloss, quien creía que incluso la Santa Inquisición y la sífilis son buenas, puesto que son producto de la historia. Todo es progresista en su momento. Una lógica similar utilizan nuestros sociólogos que hacen derivar sus interpretaciones del progreso de los antiguos panfletos socialdemócratas. "Los intereses de clase", escribe Levin, "no son un crimen ni un defecto de visión, sino la realidad, el hecho... ¿Son las opiniones de clase ceguera antes que visión de clase?" En dos largos artículos nuestro dialéctico lucha por demostrar que la distinción entre "visión" y "ceguera", entre las conquistas del pensamiento social y progresista y la defensa de la miopía de clases por parte de la gente propietaria, existe únicamente en nuestros días. Atribuir esta distinción a la época en que la burguesía y la aristocracia controlaban los asuntos sociales es, para Levin, ser infiel a la dialéctica, transferir conceptos

modernos al pasado, etc. ¡Qué dialéctica tan curiosa! Parece que no hubiera habido prejuicios de clases en el pasado, que no hubiera habido diferencia entre los auténticos creadores de cultura y las personas que en sus escritos expresaban *meramente* "miopía", *meramente* la "ceguera" de su clase. Confundiendo la dialéctica con la sofística, Levin no comprende que la miopía, la ceguera y el crimen son *hechos* que desempeñaron un papel tremendo en la historia pasada. Aun la formación de la sociedad de clases fue, como dijo Engels, "una retirada pecaminosa de las alturas morales de la antigua existencia tribal". Los aspectos negativos de la sociedad de clases son ya elemento inseparable del desarrollo progresista de la humanidad en ese periodo. "Hasta los instintos más bajos —la codicia viciosa, la persecución de los placeres toscos, la repugnante avidez y la apropiación rapaz de la propiedad comunal—" aun esos rasgos descritos por Engels —fueron un instrumento de progreso en la historia antigua. Pero de aquí no se desprende en modo alguno que un historiador marxista tenga que tomar una posición más allá de bien y del mal, o que un punto de vista histórico descarte toda distinción entre los ideales progresistas de los mejores representantes de culturas pasadas y la defensa de intereses de propiedad —es decir, entre la "visión" y la "ceguera" *en cada época determinada.*

Tenemos un *criterio* especial para evaluar varios "hechos". La sociología vulgar tiene una idea enteramente distinta del progreso. No reconoce la existencia del "desarrollo progresivo de la humanidad" hacia el socialismo. Hablando de la índole progresista de alguna clase, los sociólogos vulgares admiran la fuerza y la salud de las bestias musculosas de mejillas rojas. "La burguesía saludable", repiten con gusto... "la burguesía joven." "Una clase fuerte es realista", anuncia Nu-

sinov. Este tipo de diagnóstico (como los expresados por un representante occidental del movimiento, Karl Mannheim) es más semejante a un nuevo culto de la fuerza que al marxismo revolucionario. La sociología vulgar dota a cada clase progresista de un optimismo falso al estilo de Babichev.[9] Descubre que cada uno de los que "controlan" merece respeto. Y sin embargo, esos personas que hacen pasar sin discusión analogías bastante transparentes entre el carácter progresista de la clase trabajadora, controlando los asuntos sociales después de la Revolución socialista, y el carácter progresista de la aristocracia y de la burguesía en la historia pasada, esos lamentables marxistas se escandalizan cuando se les dice que todo lo que hay de grande y de progresista en la cultura antigua tenía profundas raíces populares. ¡Se está transfiriendo la concepción socialista del plebeyismo al periodo del Renacimiento! leclaran pensadores del tipo de Levin y Roshkoff.

¡Calma caballeros! Comprendemos perfectamente ue la sociedad socialista crea, por primera vez, una amplia base popular para el arte creativo. Sin embargo, también sabemos que la cultura socialista es "un desarrollo de esa reserva de conocimientos que la humanidad preparó *bajo la opresión* de la sociedad capitalista, la sociedad terrateniente, la sociedad burocrática". La fuente de los logros artísticos de los mejores representantes de la cultura antigua debería buscarse no en su apoyo de esa opresión, aun cuando era históricamente necesaria y condicionada, sino en su participación en el proceso histórico de liberación de las limitaciones patriarcales y civilizadas.

Quienes no estén de acuerdo con esto deberían tra-

[9] Iván Babichev es un personaje de la novela *Envidia* de Yuri Olesha. [A.F.]

tar de demostrar que la burguesía creó los valores artísticos más altos, precisamente en el periodo en que obtuvo el "control" más pleno de los asuntos sociales, en que sus intereses estaban completamente aislados de los intereses del pueblo. También deben demostrar que los propietarios de esclavos de Roma crearon mejor arte que el de Grecia, donde la esclavitud nunca alcanzó el mismo desarrollo que en Roma.

Esta polémica tiene raíces muy antiguas. En una ocasión Belinski, siguiendo la interpretación abstracta, hegeliana, del progreso exclamó: ¡Basta de condenar a Omar por haber quemado la biblioteca de Alejandría, basta de condenar a la Inquisición por sus atrocidades! Era históricamente necesario; era real, y por lo tanto progresista y racional.

Indudablemente, replicó después Herzen, también el zarismo es históricamente necesario, es real y por lo tanto, en cierta medida, racional. Sin embargo, la lucha contra el zarismo también es real y por lo tanto racional. De manera que es preciso distinguir entre dos lados de la realidad histórica, entre dos líneas del "desarrollo progresivo de la humanidad". Esto es preciso recordárselo a nuestros sociólogos que tanto disfrutan acusando de hegelianismo a sus opositores.

LA SOCIOLOGÍA VULGAR Y LA METAFÍSICA

MARK ROSENTHAL

El realismo crítico representa un fenómeno muy importante en la historia de la literatura porque expresa, en la forma más evidente, toda la complejidad y la naturaleza contradictoria del desarrollo literario en las sociedades explotadoras.

Encontramos el realismo crítico muy extendido en toda la literatura del siglo XIX. Es un hecho conocido que los grandes escritores realistas eran en general realistas críticos. Gorki solía decir que sólo los escritores de segunda clase cantaban los elogios del orden feudal y el sistema capitalista. Los artistas verdaderos, por otra parte, eran los hijos pródigos de su clase. Era imposible para ellos no tener una actitud crítica hacia las ideas y los negocios de su clase. Baste citar a Pushkin, Griboyedov, Balzac, Flaubert y Tolstoi.

¿Qué papel social desempeñaban los realistas críticos? ¿Qué tendencias sociales expresaban sus obras? ¿Qué método utilizaremos para desarrollar un análisis social de su arte? Veamos qué respuesta encuentran estas preguntas, primero desde el punto de vista del marxismo, y después de la sociología vulgar.

Empezaremos con la cuestión de los principios metodológicos utilizados en la investigación de fenómenos ideológicos, particularmente la literatura.

¿Cuáles son, en realidad, los principios fundamentales de la teoría del conocimiento marxista leninista, y cuál es la base de la "teoría" del conocimiento de la sociología vulgar? ¿Y cómo se vinculan estas teorías con el análisis social de la literatura?

La teoría del conocimiento marxista leninista parte de un principio básico del materialismo, concretamente de que la conciencia y las ideas son reflejos de la realidad. Sin embargo la conciencia, al reflejar la realidad, no es en modo alguno pasiva. La conciencia y el pensamiento son *activos* en el proceso del conocimiento, y el reflejo de la realidad en la conciencia humana constituye un proceso sumamente complejo y contradictorio.

No vamos a discutir aquí la conciencia, tal como funciona en una sociedad de clases; no hablaremos de ideologías de clase; estos son temas ya muy trillados. Para nuestro fin lo importante es subrayar que la teoría del reflejo exige cierto enfoque metodológico de las diversas fases de la ideología.

Todo tipo de ideología es un reflejo de la realidad una interpretación de la realidad, pero no es un reflej muerto y directo. La religión también es un reflejo de la realidad, pero es una religión falsa, fantástica, que distorsiona la realidad. Lo mismo sucede con el idealismo: también él refleja e interpreta la realidad objetiva, nada más, pero la refleja a su manera, distorsionándola, invirtiéndola. De ahí la conclusión de que para comprender lo peculiar de una ideología o teoría determinada, para comprender lo que le es específico, para captar sus raíces epistemológicas y sociales, es necesario colocar esa teoría al lado de la realidad social.

Sólo colocando la realidad social efectiva, con sus clases e intereses de clase, al lado del reflejo ideológico de esa realidad, podremos determinar el significado completo de cualquier ideología dada y el papel que desempeña en la lucha de clases. Éste es precisamente el principio metodológico de investigación dictado por la teoría del conocimiento marxista leninista.

En efecto, fue este principio precisamente lo que Marx utilizó como base para definir la interrelación entre los representantes políticos y literarios de una clase determinada y la clase misma, cuando dijo que no es absolutamente necesario para un ideólogo de la pequeña burguesía ser un tendero él mismo o tener relaciones con tenderos. Lo que hace de él un representante de la pequeña burguesía es el hecho de que, en su manera de pensar, en su conciencia, no va más allá de los límites establecidos para el tendero por su prosaica práctica.

Veamos ahora cuáles son los principios dictados por la sociología vulgar. Para empezar, la sociología vulgar no parte del postulado de que la ideología es un reflejo —un reflejo muy definido— de la realidad; por el contrario, se basa en la negación de la teoría leninista del reflejo.

Si debemos aceptar la teoría de que sólo deben considerarse bien dotados los escritores capaces de presentar un retrato profundo de la realidad, tal como es vista por su clase —y solamente por su clase— entonces todo se invertirá inmediatamente. Pues de acuerdo con esas pautas, la calidad artística y la importancia de una obra determinada no se medirán por el grado en que reflejan artísticamente la realidad ni por su profundidad de comprensión y su poder de penetración en la realidad, sino por la lealtad del ideólogo a su clase pasando por alto todo lo demás. De esta teoría emanan ciertos principios metodológicos de enfoque de los fenómenos ideológicos que son completamente subjetivos y arbitrarios y que excluyen cualquier posibilidad de un análisis verdaderamente objetivo y científico.

¿Cuáles son esos principios metodológicos y a qué conclusiones llevan? Según esos principios, el estudio

de una obra literaria debería empezar no por un análisis de la realidad y una indagación de su tendencias, su desarrollo y (en una sociedad de clases) el papel que desempeña cada clase, junto con un análisis de la actitud hacia la realidad, expresada en la obra de arte dada. No. Ese enfoque es totalmente ajeno a los sociólogos vulgares. Para ellos la investigación de una obra literaria se basa en un análisis de la relación entre esa obra y la ideología de la clase a la cual a nuestros sociólogos les parece conveniente "vincular" al autor. Éste es su *primer principio.*

Su *segundo principio:* un autor está ligado a su clase y sólo puede pintar la realidad desde el punto de vista de su clase. Esta tesis es considerada el logro más alto del pensamiento moderno. Si un artista, en su desarrollo, empieza a apartarse de su clase (lo cual es completamente imposible desde el punto de vista de la sociología vulgar), deja de ser un pintor de la realidad bien dotado, para convertirse en una anomalía quimérica.

Sin embargo, los hechos claman contra estos "principios", porque ocurre que escritores pertenecientes a la nobleza han creado con frecuencia obras que han desarrollado un papel revolucionario considerable y han servido de inspiración a las clases revolucionarias. Para explicar estos casos, la sociología vulgar adelanta apresuradamente su *tercer principio,* que proclama que una obra de arte que por su "génesis" e ideología es completamente reaccionaria, puede desempeñar una "función" revolucionaria por la "dialéctica" del desarrollo social.

Así, armados con sus principios militantes, nuestros sociólogos vulgares siembran el caos en la historia de la literatura y entre los grandes escritores del mundo.

Es fácil ver la tremenda diferencia entre los princi-

pios marxistas del análisis literario y los presentados por la sociología vulgar.

El método marxista conserva la libertad de análisis y ofrece la más completa oportunidad de percibir toda la complejidad del desarrollo de la literatura, de indagar las desigualdades de ese desarrollo, y de comprender todas sus leyes específicas.

El método de la sociología vulgar, por otra parte, limita el análisis desde el principio mismo. Convierte a la investigación en algo subjetivo y arbitrario, pisotea la realidad y presenta, en lugar de una historia real de la literatura, una concepción ilusoria de ella .

Ahora podemos volver a la cuestión del realismo crítico y probar la fuerza y la exactitud de los postulados metodológicos generales por su aplicación concreta a la literatura.

¿Por qué el realismo de los grandes escritores fue un realismo profundamente crítico? Es ésta una cuestión muy amplia y compleja; demasiado amplia en realidad para analizarla detalladamente en los límites de un breve artículo. Sin embargo, intentaremos dar una respuesta general a esta pregunta. Para empezar debemos preguntarnos por qué Marx (y Hegel antes que él, aunque en forma abstracta) señaló, en forma perfectamente justificable, que el modo de producción capitalista es enemigo del arte y de la poesía. Aun en el periodo en que la burguesía estaba realizando las enormes tareas de destrucción del feudalismo medieval, tuvo que presentarse no con su propia imagen, sino como representante de todo el tercer estado. No por accidente, los ideólogos de la burguesía defendieron sus intereses y pintaron su propia lucha tomando analogías de épocas completamente diferentes. Recuérdese lo que dijo Marx sobre los revolucionarios burgueses que tuvieron que disfrazarse con togas de héroes romanos.

¿Es accidental que grandes obras que expresan el tremendo cambio histórico que estaba ocurriendo en los intereses de la burguesía se hayan construido en torno de materiales proporcionados por el folklore, por las sagas y las creaciones orales del genio del pueblo? ¿Y qué diremos de la burguesía y de las relaciones burguesas en el florecimiento del capitalismo?

Este periodo es muy favorable para el desarrollo de la tecnología y las ciencias técnicas, pero no conduce al desarrollo de la poesía. La burguesía no puede aumentar su riqueza sin desarrollar la tecnología y las ciencias relacionadas con la tecnología. Sin embargo, el sistema desarrollado por el capitalismo, las relaciones entre los hombres bajo el capitalismo y el efecto del capitalismo sobre los hombres, no inspiran arranques poéticos en elogio del sistema. Un retrato profundamente realista de las relaciones capitalistas, hecho por un gran escritor, no puede ser sino un retrato crítico, así como un gran poeta no puede apoyar el sistema en términos de creación poética. Un retrato profundamente realista de la realidad debe ser inevitablemente crítico, tanto si el autor lo desea como si no. Semejante obra puede ser circunscrita en varias formas, puede no alcanzar su pleno valor artístico, pero no puede ser más que crítica.

Gogol, por ejemplo, como un verdadero artista, dio pinturas sinceras y leales de la sociedad terrateniente de su tiempo; creó imágenes artísticas del pueblo que vivía en esa sociedad. ¿Cómo podía dejar de ver la bajeza y vileza de los Korobochkas y los Sobakeviches? ¿Cómo podía él, siendo el gran artista que era a pesar de todos sus prejuicios y nociones teóricas falsas, haber dejado de rebelarse contra la vida dominada por hombres con instintos perversos e inhumanos? ¿El realis-

mo de Gogol podía haber sido otra cosa que realismo crítico?

Flaubert, quien era un adherente y defensor del sistema burgués, presentó la realidad burguesa con la precisión de un naturalista siempre que se levantó contra alguna de las manifestaciones de mal gusto de ese sistema. El realismo de Flaubert ¿pudo haber sido otra cosa que realismo crítico?

Es digno de notarse y es importante que casi toda la amplia literatura realista del siglo XIX lleva el sello de la desaprobación, el escepticismo y la angustiada búsqueda de un héroe positivo. Gogol, por ejemplo, escribía en una de sus cartas:

También quedará claro para usted por qué no he ofrecido a mis lectores situaciones consoladoras y por qué no he elegido por héroes a personas decentes. No deben ser inventados en la cabeza.

Y cuando Gogol intentó "inventar" un terrateniente positivo, el intento resultó frustrado. No podía ir contra sí mismo como artista; no podía ser lo suficientemente insincero para inventar héroes. Y así Gogol continuó pintando los Manilovs, los Nozdrevs, los Korobochkas, a quienes odiaba, y que retrataba con toda la fuerza de su pasión, con todo el poder de su corazón. Al mismo tiempo, en parte por su tendencia de clase y en parte por otras razones, Gogol no vio y no quiso ver a los nuevos personajes que habían aparecido en el escenario de la historia.

Todos estos hechos revelan las profundas contradicciones inherentes al desarrollo del arte en el pasado. Por lo tanto, no es sorprendente que la investigación de hechos concretos en la historia de la literatura pueda llevar a conclusiones sumamente paradójicas.

¿Cuál es entonces el papel social de estos escritores, y cuáles son las ideas por detrás de su arte? Con plena justificación y con absoluta objetividad científica, el marxismo busca la respuesta en el *contenido real* de su arte. La teoría de la lucha de clases exige una investigación de los hechos concretos y su ubicación entre otros conjuntos de hechos, y de su papel en la lucha de clases, según su contenido real.

Belinski y Chernishevski percibieron acertadamente en *Almas muertas* y *El inspector general* de Gogol una fuerte oposición al orden imperante y un llamado a luchar contra él. No fue por accidente que Lenin escribió sobre esas ideas de Belinski y Chernishevski. Pero con todo eso, Gogol era un escritor de la nobleza en el mismo sentido en que el fundador del socialismo populista ruso era un revolucionario de la nobleza, en el sentido de que su concepción de los métodos por los cuales se debía mejorar y alterar el orden imperante y su concepción de las fuerzas sociales capaces de efectuar ese cambio, era estrecha debido a limitaciones patriarcales.

¿Es esto una contradicción? Indudablemente lo es; pero es la misma contradicción que encontramos, quizás en forma diferente, en Ricardo, en los naturalistas de la escuela del materialismo espontáneo, y en muchos artistas cuya obra creativa fue ejecutada en las condiciones de un sistema explotador.

A esta altura nuestros sociólogos vulgares, percibiendo el olor de las contradicciones, olor demasiado fuerte para sus delicadas narices, movilizan toda la artillería a su disposición. Invocan la ayuda de sus principios racionalizados y emprenden un "análisis" que más parece sangría, mediante el cual debilitan a los grandes escritores. Así es como nuestros dogmáticos caseros llegan a conclusiones políticamente perjudiciales, de las

que son ejemplo las siguientes perlas: Pushkin era un lacayo de los zares; las ideas de Gogol no tienen nada en común con las ideas de Belinski; las obras de Ostrovski en su conjunto no son más que un himno a los tenderos de Moscú, y Dobrolyubov estaba terriblemente equivocado en sus ensayos, sumamente dotados, sobre Ostrovski.

¿Cómo llegan a estas conclusiones? Muy sencillamente.

Escribiendo sin inventar, Gogol retrató la realidad a una luz muy diferente de la luz a la que la veía su clase. Pero el lector recordará que el método de la sociología vulgar prescribe que la creación del escritor se identifique con la ideología de la clase que debe inevitablemente expresar. Así los sociólogos vulgares llegan a sus conclusiones en contra de toda realidad. En realidad, le dicen al escritor:

Por mucho que te vuelvas y te retuerzas, eres un terrateniente, y todos tus escritos no pasan de ser otras tantas defensas del orden feudal.

Es por esto que Pereverzev, en su época, afirmó que los héroes de Gogol no son otra cosa que el propio Gogol, un miembro de la pequeña aristocracia terrateniente encarnado en imágenes literarias. Es por esto que V. Desnitski ve a Gogol como el campeón del feudalismo rehabilitado, el ideólogo de la gente bien nacida. Es por esto que M. Krapchenko opina que el total de la obra creativa de Gogol se resuelve en una tentativa de defender y revivir el feudalismo, y que la tragedia de Gogol fue que la realidad le demostró la total inutilidad de su objetivo. Es verdad que Krapchenko admite que la "función" de las obras de Gogol fue desempeñar un papel revolucionario. Ésa es la única

conclusión "extrema" e "izquierdista" a la que son capaces de llegar los representantes de la sociología vulgar, y esencialmente afirma que las obras de Gogol, por ejemplo, pudieron desempeñar un papel revolucionario "en virtud de la dialéctica viva de la historia y la interrelación efectiva de las fuerzas de clase". En otras palabras, la "génesis" de las obras de Gogol debe ser considerada reaccionaria, pero debido a su "función" las obras deben ser consideradas revolucionarias.

Esta separación de la obra creativa de un autor en "génesis" y "función" deriva de los requerimientos internos de la sociología vulgar, y evidentemente es uno de los mil métodos mezquinos utilizados por la sociología vulgar. En su libro sobre Gogol dice Krapchenko:

La contradicción entre génesis y función aparece con mayor claridad cuando analizamos la obra creativa de este notable maestro.

Analicemos esto. Gogol, como señala el autor en otra parte, era "el campeón del feudalismo renovado", y todas sus obras están impregnadas del deseo de defender el sistema feudal. Y continúa diciendo Krapchenko:

El agudo conflicto interno del desarrollo artístico de Gogol reside en el hecho de que en su intento de defender los principios de la sociedad feudal, objetivamente infligió golpes devastadores a todo el antiguo orden al dejar al desnudo sus "úlceras" sociales.

Por lo tanto, las ideas subyacentes a *Almas muertas* y *El inspector general* son ideas de feudalismo renovado, sólo que están expresadas en forma de aguda "autocrítica" de su clase. Y es sólo en esta medida, por su "función", que las obras de Gogol desempeñaron algún papel revolucionario.

Si añadimos que Krapchenko está pensando no en las concepciones teóricas de Gogol sino más bien en las ideas subyacentes a sus obras, quedan completamente "al desnudo" las "úlceras" de la teoría de la génesis y la función. Toda esta teoría llega a una sola conclusión: Gogol queda en la historia de la literatura como el representante y campeón del feudalismo, a pesar de Belinski, Chernishevski y Lenin, que identificaron las ideas de Belinski con las de Gogol.

La teoría de "génesis" y "función", como la sociología vulgar en su conjunto, es un espléndido ejemplo de pensamiento metafísico. Toda vez que Gogol era un escritor de la nobleza, su arte debe inevitablemente ser el de la nobleza.

Este tipo de metodología, aplicado a la literatura, es idéntico a la ideología de los mencheviques con respecto a la revolución de 1905. Los mencheviques razonaban que la revolución debía ser y sería una revolución burguesa, y concluían que su fuerza motivadora sólo podía provenir de la burguesía. Eran sencillamente incapaces de comprender la naturaleza contradictoria del desarrollo de la Revolución rusa. Eran incapaces de visualizar una situación en que la principal fuerza motivadora en una revolución burguesa democrática no fuera la burguesía sino el proletariado y el campesinado, bajo la dirección del proletariado, que realizaría una revolución democrático-burguesa aun contra los deseos de la burguesía.

Lenin llamó con justicia a Herzen "patricio revolucionario", pero no vaciló en considerarlo fundador del socialismo populista ruso. Y del mismo modo, Lenin combatió el pensamiento dogmático de los comunistas "de izquierda", que estaban en lucha acerca de la estrategia de utilizar el capitalismo de estado en interés del socialismo en las condiciones de un país devastado,

y sostenían que el capitalismo de estado y el socialismo constituyen una contradicción irreconciliable. Lenin les dio una lección de comprensión dialéctica de las contradicciones, demostrando que las contradicciones pueden combinarse para producir una especie de cacofonía, pero también pueden combinarse para producir la plena armonía. Pero los comunistas "de izquierda", sin embargo, eran metafísicos, y como tales, tenían un miedo mortal a las contradicciones.

Nuestros sociólogos vulgares también tienen un miedo mortal a los fenómenos, temiendo encontrar en ellos contradicciones. Y como por un designio perverso, la historia continúa poniéndoles paradojas justo frente a las narices.

Según la teoría de la lucha de clases, al analizar la obra de un autor es preciso tener en cuenta completamente toda la situación histórica y las condiciones en que el escritor vivió y trabajó; debe haber una com prensión clara de los problemas sociales básicos y de cisivos que en la época presionaban por una solución, es preciso explorar las relaciones de todas las clases con esos problemas, y hacer un análisis concreto de la significación objetiva de las obras del autor y su relación objetiva con los problemas básicos de la lucha de clases.

Ese es efectivamente el modo como enfocó Lenin a Tolstoi cuando escribió que "lo que menos interesa a la prensa legal rusa... es analizar sus obras desde el punto de vista del carácter de la revolución rusa y sus fuerzas motrices".[1] Es también el modo como enfocó Engels a Goethe. Al analizar las obras de Goethe, Engels partió del punto principal, fundamental: la actitud de Goethe hacia la sociedad alemana de su época.

De otra manera ¿cuál es el sentido de la teoría de

[1] Lenin, "León Tolstoi, espejo...", p. 212.

la lucha de clases? La lucha de clases es un arma aguda y activa que nos permite no sólo comprender los hechos de la realidad sino también determinar la dirección en que se están desarrollando esos hechos y las fuerzas que defienden y representan. La teoría de la lucha de clases es una guía para la acción. Y esa aguda y activa arma teórica los sociólogos vulgares la han convertido en un juguete infantil.

La sociología vulgar no tiene el menor derecho ni la más mínima base para proclamarse adherente a la teoría de la lucha de clases. Las palabras "clase" y "lucha de clases", tal como se utilizan en la sociología vulgar, no son más que concepciones vacías y sin sentido, a las que los sociólogos vulgares recurren para dar forma a su material y para atribuir a la realidad las conexiones, el orden y el sistema de que carecen esas concepciones.

El reverso de esta teoría aparentemente ultramaterialista es el idealismo más puro, una arbitrariedad idealista y una irresponsabilidad de tipo subjetivo en el tratamiento de los hechos: un cadáver metafísico.

papel ediciones crema de fábrica de papel san juan, s. a.
impreso en talleres gráficos victoria, s. a.
primera privada de zaragoza núm. 18 bis, méxico 3, d. f.
cuatro mil ejemplares más sobrantes para reposición
10 de febrero de 1981

¿Qué es la literatura? ¿Una reflexión de la realidad, un retrato del mundo objetivo que rodea al artista, su clase, su medio social? No. La literatura es una forma imaginativa de la conciencia de clase. Plejánov concibió la dependencia de la literatura respecto de la vida social como una dependencia psicológica del artista ante su medio. Para Lenin la fórmula materialista de que "la existencia determina la conciencia" tenía un significado más profundo. La lucha de clases en la literatura es la lucha de las tendencias de la gente en contra de la ideología de dominación y esclavitud, en contra de la esterilidad religiosa, de la crueldad, de la insolencia cortés y de la blandura. Cuando dicen de un gran poeta que era "el más avanzado defensor de su clase", que "veía la realidad con los ojos de su clase", los sociólogos vulgares se quedan sinceramente convencidos de haber defendido la lucha de clases en la historia de la literatura.

Esta y otras proposiciones son las discutidas por los ensayistas de este volumen sobre marxismo y literatura. Lifshitz, Kemenov, Levin, Rosenthal, entre otros, analizan a Tolstoi, Pushkin, Gogol, Shakespeare, y defienden o atacan las distintas perspect
las que han sido considerados por críticos
El resultado es un debate vivaz sobre litera
tica que no deja de estar presente en las c
actuales.

siglo veintiuno editores
MÉXICO
ESPAÑA
ARGENTINA
COLOMBIA

ISBN 968-23-1027